شلوميت ريمون كنعان

التخييل القصصي

الشعرية المعاصرة



ترجمة: لحسن أحمامة



دار الثقافة
للنشر والتوزيع
الدار البيضاء



التخييل القصصي

الكتـاب : التخييل القصصي ــ الشعرية المعاصرة.
المؤلفـة : شلوميت ريمون كنعان.
المترجـم : لحسن أحمامة.
الناشـر : دار الثقافة.
الطبعـة : الأولى 1995.

الغلاف : بوشعيب هبولي.
المطبعـة : النجاح الجديدة ــ الدارالبيضاء.
الإيـداع : 1137 / 1995.

شلوميت ريمون كنعان

التخييل القصصي

الشعرية المعاصرة

ترجمة: لحسن أحمامة



دار الثقافة
للنشر والتوزيع
34-32 شارع ڤيكتور هيكو — ص.ب. 4038
الهاتف 30.76.44 - 30.23.75
157 شارع لاجيروند — الهاتف 24.79.32
تيلكس 22602 — الدار البيضاء

Shlomi



NARR

CONTEMPORARY POETICS

1982, Methuen, London and New York

وقد تم نقله مباشرة عن الانجليزية

إلى نجمتي الصباح والمساء :
ولدي إسماعيل
وأخي الحسين.

لحسن

تقديم

تتغيا هذه الترجمة تقديم أهم المكونات الأساسية لشعرية النص القصصي. وعلى الرغم من وفرة الكتابات حول السرديات باللغة العربية والترجمات منذ مطلع العقد الماضي، فالقارئ العربي، كما نعتقد، مازال بحاجة إلى كتابات أخرى تنحو هذا المنحى، مادام الامساك بالنص القصصي عصيا، وتقدم له بالتالي تصورات منهجية وإجرائية. على أن هذه التصورات وإن كانت لاتفي بكل ما يرغب فيه القارئ والناقد، إلا أنها تبقى ذات أهمية بالغة ضمن سيرورة النقد الأدبي.

كانت الغاية الأولى من ترجمة هذا الكتاب تعليمية، بهدف جعل القارئ العادي يستأنس بالجهاز المفاهيمي لشعرية النص. ذلك أن ما ينشر وما يصدر من قراءات ودراسات نقدية غالبا ما يكون موجها إلى القارئ المهتم والممارس للنقد، أي أنه يكون أكاديميا صرف. وبالتالي لايخدم سوى هذه الفئة القليلة جدا داخل كل مجتمع. ونعتقد أن ذلك نفس هدف الناقدة شلوميت.

على أن الكتاب لا يتضمن الجانب النظري فقط، بل التطبيقي أيضا. في التطبيق اشتغلت شلوميت ريمون ـــ كنعان على نصوص أمريكية، انجليزية، فرنسية، أمريكية لاتينية، إسبانية، الكتاب المقدس... الخ، وكأنها بذلك تروم البحث عن المكونات الجوهرية والقواسم المشتركة في كل ماهو قصصي تخييلي، آملة التأكيد على مصداقية شعرية القص وحضورها الدائم في نصوص القرن الثامن

عشر والقرن العشرين مرورا بالقرن التاسع عشر ــ في النص التقليدي والحديث ــ بعد أن سعى العديد من المنظرين إلى وأد البنيوية وإحلال التفكيكية محلها.

ولئن كانت الشعرية البنيوية لاتقدم تحليلا للنص القصصي ــ وهو مأخذ على جيرار جنيت ــ إلا أنها تفتح آفاقا للتحليل بعد أن يصير القارئ قادرا على فك مغاليق النص وكيفية اشتغاله. من هنا يسهم شكل النص كما هو مكتوب في إعطاء أبعاده ودلالته. وكما تقول يمنى العيد «إن القراءة النقدية المستندة إلى معرفة بهيكلية النص هي إذن قراءة تبغي إعانة القارئ على ممارسة لذة القراءة من موقع المعرفة بفنية الكتابة، أي بأسرار لعبها»(*).

في إطار ترجمة المصطلحات الواردة في الكتاب، أفدنا من كل من د. جابر عصفور، يمنى العيد، د. نبيلة إبراهيم، وسعيد يقطين. وقد حاولنا قدر الامكان تارة التوفيق بينهم وتارة أخرى ترجيح الكفة للمصطلح الأكثر تداولا. يترجم كل من د. جابر عصفور ود. نبيلة إبراهيم Narrative بالقص، ويترجمه سعيد يقطين بالحكي. لذا اقتفينا أثر الاثنين الأولين، رغم أن مشكل المصطلح في العالم العربي مازال مسألة شائكة وتتضارب حولها الآراء.

نود أن نشير في الختام إلى أننا اعتمدنا التبسيط في اللغة، هدفنا من ذلك عدم إرهاق القارئ أو تحسيسه بالملل أثناء قراءته، وحتى يكون الكتاب إمتاعا ومؤانسة.

المترجم
أوفوس ــ الدار البيضاء 1994

(*) يمنى العيد «تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي»، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص : 12.

مدخل

التقارير الاخبارية، كتب التاريخ، الروايات، الافلام، المسلسلات الهزلية، البانتوميم، الرقص، القيل والقال، الجلسات الخاصة بالتحليل النفسي كلها ليست سوى جزء من القص الذي يتخلل حياتنا. أحد هذه الأصناف سيكون محور هذا الكتاب، ألا وهو صنف «التخييل القصصي» سواء في شكل الرواية أو القصة القصيرة أو القصيدة القصصية.

لكن ما القص ؟ وما الذي يجعل من هذه القصيدة الفكاهية ذات الأبيات الخمسة قصة ؟

كانت هناك امرأة شابة من النيجر
تبتسم وهي ممتطية صهوة نمر
عادا من الرحلة
في بطنه المرأة
والابتسامة على محيا النمر.

كيف لنا أن نميز بين هذه القصيدة الفكاهية والخطاب التالي :

الورود حمراء
البنفسجات زرقاء
السكر حلو
وأنت هكذا.

لماذا لايمكن اعتبار هذا الأخير قصة ؟

وما التخييل القصصي ؟ كيف يختلف عن الأنواع القصصية الأخرى ؟ بأي معنى يعتبر التقرير الاخباري كـ : «شب حريق أمس بمستودع بشارع أوكسفورد» قصا وليس تخييلا قصصيا ؟ وما هي الخصائص التي تحول خطابا ما إلى نص قصصي ؟ ما هي المظاهر الاساسية للتخييل القصصي وكيف تتفاعل فيما بينها ؟ كيف يفهم المرء نصا قصصيا معينا، وكيف يمكن وصفه إلى الاخرين ؟

هذه الأسئلة مع أسئلة أخرى ستتم دراستها بين دفتي هذا الكتاب. لكن من الأفيد البدء بالتعريفات المساعدة على العمل في مفتاح مصطلحات العنوان، وبالتالي امدادنا بهيكل فيما يتعلق بالتداولات الاضافية.

الشعرية هي :

الدراسة النسقية للأدب كأدب. إنها تعالج قضية «ما الأدب ؟» والقضايا الممكنة المطورة منها، كـ : ما الفن في اللغة ؟ ما هي أشكال وأنواع الأدب ؟ وما طبيعة جنس أدبي أو نزعة ما ؟ ما نسق فن خاص أو لغة خاصة لشاعر ما ؟ كيف تتشكل قصة ما ؟ ما هي المظاهر الخاصة لاثار الأدب ؟ كيف هي مؤلفة ؟ كيف تنتظم الظواهر غير الأدبية ضمن النصوص الأدبية ؟

(هروشوفسكي ص. B XV، 1976)

أعني «بالتخييل القصصي»، السرد المترابط للأحداث التخييلية. ولئن بدا هذا التعريف بدهيا، فإنه، مع ذلك، يتضمن بعض المواقف فيما يتصل ببعض القضايا الأساسية في الشعرية. بادئ ذي بدء يوحي مصطلح السرد (أ) إلى عملية تواصل تتضمن قصا كرسالة مرسلة من مرسل إلى متلق و (ب) إلى الطبيعة اللفظية للأداة المستعملة لنقل

الرسالة. هذا هو مايميز التخييل القصصي عن القص في وسائل أخرى، كالفيلم، الرقص أو التمثيل الايمائي[1].

يقترح التعريف أيضا الكيفية التي يختلف فيها التخييل القصصي عن النصوص الأدبية الأخرى كالشعر الغنائي أو النثر التفسيري، وعكس هذا الأخير، يمثل التخييل القصصي «تعاقب الأحداث» (توماتشفسكي 1965، ص 65، الطبعة الأصلية باللغة الروسية 1925). في هذه المرحلة الأولى من مناقشتنا، قد يعرف الحدث بدون صرامة شديدة كشيء يحدث أو شيء يمكن تلخيصه بفعل أو اسم حركة مثل : رحلة، ربما على نمر. وبرغم أن القصص ذات الحدث الواحد ممكنة نظريا (وربما تجريبيا أيضا) (انظر الفصل 2)، فإني أتحدث عن تعاقب أحداث بقصد الاقتراح أن القصص تتضمن أكثر من حدث. هكذا فالمرأة في القصيدة الفكاهية تمتطي صهوة النمر في البداية ثم تعود إلى بطنه.

أخير، فالأهمية القصوى في هذا الكتاب تكمن في قصص الأحداث التخييلية. لهذا السبب لن أتطرق إلى القص اللفظي غير التخييلي كالقيل والقال، الشهادات القانونية، التقارير الاخبارية، كتب التاريخ، السير الذاتية، والرسائل الشخصية... الخ. وأعتقد أن الوضع

---

(1) بهذا المعنى، هدف دراستي هو في نفس الوقت أوسع وأضيق مما يسمى عادة بـ «علم السرديات». أوسع لكونه يعالج مظاهر التخييل القصصي أكثر من المظاهر القابلة للنقل من وسيط إلى آخر. وأضيق لأنه لايعالج هذه المظاهر القابلة إلا في علاقة مع تمظهرها في الأدب، وليس في الوسائط الأخرى. بطبيعة الحال، لايقيد أغلب المنظرين «علم السرديات» في مظهر القص القابل للنقل (كما فعل تودوروف 1969، وبرنس 1973). فبعض يستعمل المصطلح لتحديد دراسة كل مظاهر القص. على سبيل المثال، تصرح بال (1977، ص. 21) بأن السرد (زائد المنظور) مشكلة سردية بامتياز (في ص 13، تتحدث على نحو تصريحي عن نوعين من علم السرديات).

التخييلي للأحداث قضية تداولية. فالمسألة القابلة للجدال هي أن كتب التاريخ والتقارير الاخبارية والسير الذاتية ليست في بعض النواحي أقل تخييليا مما تم تصنيفه اصطلاحيا في هذا الاطار. فبالامكان تطبيق بعض من هذه الاجراءات المستخدمة في تحليل التخييل على النصوص المعرفة اصطلاحيا كنصوص «غير تخييلية». مع ذلك وما دامت مثل هذه النصوص ذات خصائص خاصة بها، فإن المجال لايتسع لذكرها في هذا الكتاب.

إن التعريف السابق للتخييل القصصي يقدم، كذلك، تصنيفا لمظاهره الأساسية :

الأحداث، تمثيلها اللفظي، وفعل الكلام أو الكتابة. ومن منطلق جنيت الذي ميز بين «القصة»، «المحكي» و «السرد» (ص.ص. 71 — 76، 1972) سأنعت هذه المظاهر بـ «القصة»، «النص» و«السرد» على التوالي[2].

تشير «القصة» إلى الأحداث المحكية المجردة من تنظيمها داخل النص وإعادة بنائها في القول في نظام كرنولوجي بمعية المشاركين في الأحداث.

إذا كانت «القصة» هي التتابع للأحداث، «فالنص» هو الخطاب

(2) هذا الفارق يستدعي رسوما مفصلة متشابهة للحقل، كالشكلانيين «المتن» مقابل «المبنى» (على سبيل المثال توماتشفسكي 1965، ص. 66)، تودوروف «القصة» (histoire) مقابل «الخطاب» (discours) (1966، ص. 126)، تشاتمان، «القصة» (Story) مقابل «الخطاب» (discours) 1978، ص 19)، بارث «الوظائف)»، «الأفعال»، «السرد» (1966، ص. 6)، وبال «القصة» (histoire)، «المحكي» (recit)، «النص القصصي، (texte narratif) (1977، ص. ص. 4 — 8). للأسف، وما دام كثير من قراء هذا الكتاب غير معتادين على تصنيفات أخرى، سأحجم عن مقارنتها مع مصطلحاتي.

المنطوق أو المكتوب المتعهد بالقول. بشكل مبسط، النص هو مانقرأ، وضمنه لاتظهر الأحداث بالضرورة في ترتيب كرنولوجي مع توزيع خصائص المشاركين على مساحته، كما أن كل مواد مضمون القصة مصفاه عبر موشور أو منظور (المبئر).

ومادام النص خطابا منطوقا أو مكتوبا، فإنه يستدعي من ينطقه أو يكتبه. إن فعل أو عملية الانتاج هي المظهر الثالث ــ «السرد». ويمكن اعتباره واقعيا أو تخييليا. في العالم التجريبي، الأداة المسؤولة عن انتاج القص ونقله هو المؤلف، إلا أن عملية النقل التجريبية أقل ارتباطا بشعرية التخييل القصصي من نظيرتها في النص. فداخل النص يستلزم النقل راويا تخييليا ينقل القص إلى مرو له تخييلي.

من هذه المظاهر الثلاثة للتخييل القصصي، يكون هو الوحيد في متناول القارئ مباشرة، من خلاله يطلع على القصة (هدفها) وعلى السرد (عملية انتاجها). لكن، ومن جانب آخر يتم تعريف النص القصصي عن طريق هذين المظهرين : إذا لم يرو قصة لن يكون قصا، وبدون سرده أو كتابته لن يكون نصا. وحقيقة الأمر أن القصة والسرد يمكن رؤيتهما ككنايتين للنص. يكون استحضار الأولى عبر مضمونها القصصي والثانية عبر انتاجها[3].

هكذا حتى الآن اقترحت أجوبة أولية لكل الأسئلة باستثناء السؤالين الأخيرين المشار إليهما في بداية هذا المدخل. فاختلافهما عن الأسئلة الأخرى يكمن في كونهما يهمان خصوصية النصوص الفردية أكثر من الخصائص الشائعة بين الأعمال التخييلية القصصية. والحق أن الحضور المشترك لهذين النوعين من الأسئلة دال على الهدف

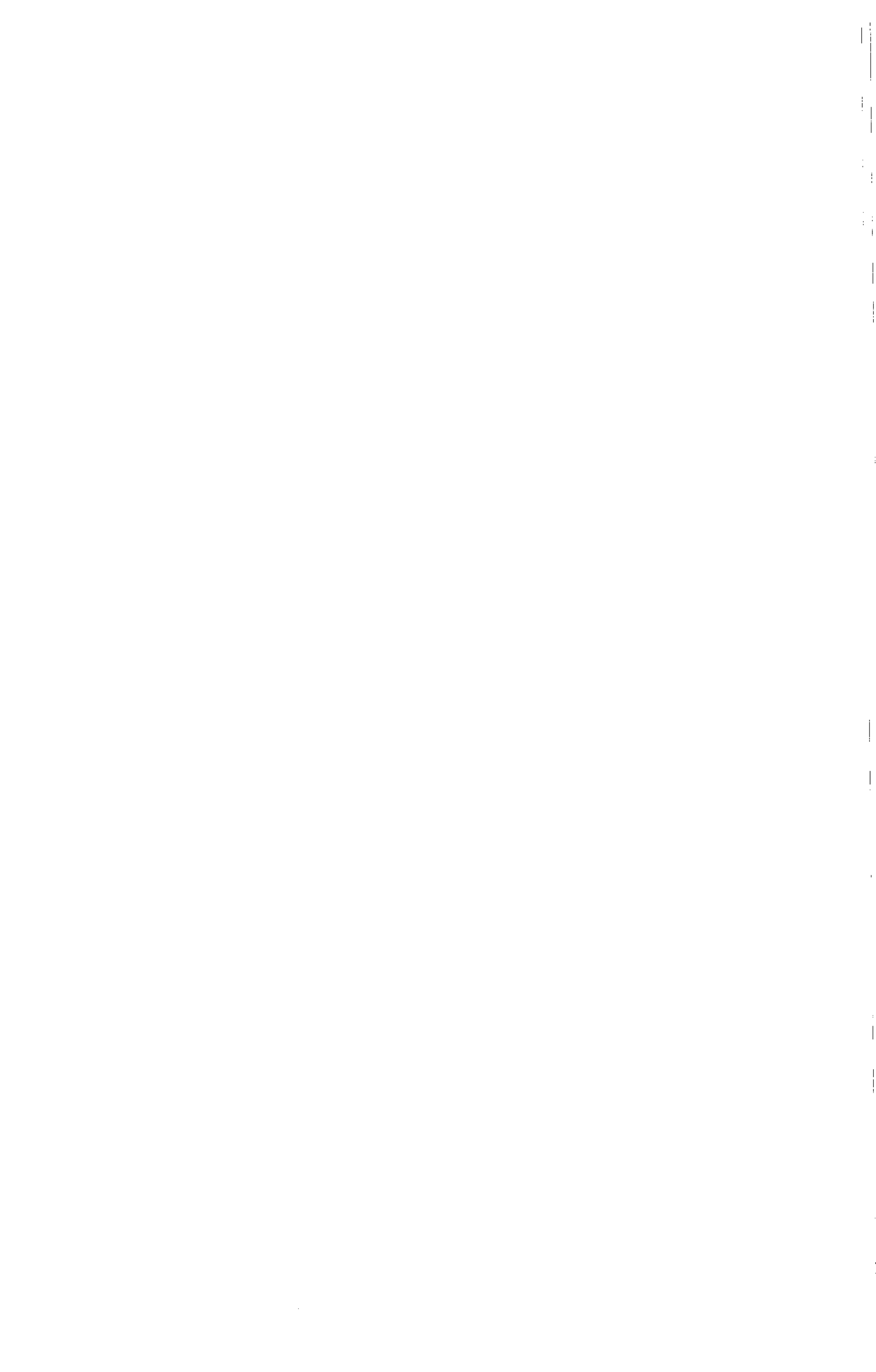
(3) تم استلهام وصف القصة والسرد ككنايتين للنص من قبل بيري (1979، ص. 43) الذي يناقش في هذا الصدد العلائق بين النص والقارئ الضمني.

المزدوج من هذا الكتاب. من جهة آمل أن أقدم وصفا للنسق المستحكم في كل قص تخييلي، ومن جهة ثانية، أتمنى أن أظهر طريقة من خلالها يمكن دراسة القص الفردي كتحقق من النظام العام.

هذا التوجه المزدوج يقتضي مزيجا من أبحاث نظرية وتوضيحات مستمدة من أعمال التخييل القصصي. من غير شك، فبعض القضايا أكثر إذعانا للتوضيح فيما هناك قضايا أخرى تستدعي مناقشة أكثر تجريدا، ووفقا لذلك سيتم توزيع الأمثلة. ونظرا لضيق المجال والتنوع، سوف لن أقوم بتحليل شامل لكل نص على حدة، لكن أفضل مناقشة مقتطفات من نصوص عديدة مستقاة من فترات مختلفة وآداب وطنية متنوعة. ولئن جاءت بعض الأمثلة متكررة في سياقات مختلفة، فإن ذلك ليس من أجل التعزيز فحسب، بل لأجل التأكيد أن الأجزاء النصية هي نقط اتصال لمبادئ تركيبية متنوعة وليس أمثلة جاهزة لأحد هذه المبادئ مع إبعاد أخرى (رغم أن هيمنة واحد منها قد يكون واضحا). فالتحليل يقتضي التركيز على القضية المأخوذة بعين الاعتبار، بيد أن النصوص أشد ثراء مما قد تعطيه المظاهر إذا ما تم عزلها.

يعتمد تقديمي على النقد الجديد الانجلو أمريكي، الشكلانية الروسية، البنيوية الفرنسية، مدرسة تل أبيب الشعرية، وظاهراتية القراءة. إلا أن الكتاب غير مبني حسب «المدارس» أو الأشخاص المنظرين (مثل هاوكس 1977)، بل منظم حول الخصائص المميزة للتخييل القصصي (كـ : الأحداث، الزمن، السرد). والميل المجلو هنا لبعض المقاربات ولاختيار مظاهر خاصة من كل مقاربة يتضمن موقفا شخصيا من القضايا المختلفة. وهو موقف ليس مقتصرا على تضمين صامت : بالعكس ففي كثير من الأحوال يجلو ذاته من خلال تعليقات صريحة أو تعديلات للنظريات المجتمعة. إلا أن الكتاب لايقدم

نظرية أصيلة، لأن التوتر بين إدماج النظريات الموجودة وتقديم نظرة شخصية كبت حتمي لكل محاولة في التوليف. على نحو مشابه كان من الضروري استخلاص الأغراض المناسبة من كل نظرية بدون طرح النظرية برمتها أو اقتفاء أثر كل تضميناتها. أملي أن يشجع هذا الكتاب القارىء على الاستمرار في استكشاف هذا الحقل حتى يتم ملء بعضا من هذه الثغرات.



القصة : الأحداث (1)

مسألة استقلالية القصة

القصة، كما سبقت الاشارة، هي الأحداث المحكية والشخوص المستخلصة من النص. ولأنها كذلك، فهي جزء من تشييد أكثر اتساعا يحيل عليه البعض كعالم معاد بناؤه أو (تمثيلي) (أو «مستوى») (هروشوفسكي 1976 a، ص 7)، بمعنى «الواقع» التخييلي الذي من المفترض أن تعيش فيه شخوص القصة وتدور فيه الأحداث. والواقع أن القصة واحدة من المحاور داخل التشييد الأوسع : محور التنظيم الزمني. ومادام هذا المحور هو الذي تحول هيمنته نصا يمثل العالم إلى نص قصصي، فسأقتصر في مناقشتي عليه، تاركة التشييد الأوسع كمجال غير قصصي على وجه التخصيص.

القصة كاستخلاص وكبناء ليست في متناول القارئ، والحق أنه مادام النص هو الشيء الممكن رؤيته ومظهر القص اللفظي، فيبدو معقولا أخذه كنقطة ثابتة في كل مناقشة للمظاهر الأخرى ــ مثل ما سأفعل في الفصول 4. 5. 6. أعتقد أن ماهو مطلوب هنا هو الدفاع عن قرار التعامل مع القصة بمفردها في هذا الفصل وكذا في اللاحق.

بصرف النظر عن القصة كمادة خام وغير مميزة، تؤكد هذه الدراسة

(1) يعتمد هذا الفصل بشكل كبير على مسودة أعدها موشي رون. وقد تم نقل المقاطع منها حرفيا. إلا أنه تم تغيير التصور العام، المادة، ترتيب المفردات وكذا الأسلوب بشكل جدي، حتى لايكون رون (للأسف من جهتي) مسؤولا عن نقائص هذا الفصل.

على خصيصتها المبنية وعلى كونها مشكلة من مكونات مُتفرقة، ومن ثم لها إمكانية تشكيل شبكة علاقات داخلية. نظرة كهذه تبرر محاولات فصل الشكل عن مادة المضمون المروي (narrated)، شكل قصصي خاص[2]. قد تماثل الامكانية النظرية لاستخلاص شكل القصة مهارات المستعملين الحدسية في معالجة القصص : قدرتهم على إعادة قولها، إدراك المتغيرات في نفس القصة، تمييز نفس القصة داخل وسيلة أخرى، وهلم جرا. هذا الحدس هو الذي قاد تقريبا كل مهتم بالسرديات، مقتفيا أثر فلاديمير بروب، لصياغة دعوى بأن بنية محاثية للقصة أحيانا تسمى ساردية (narrativity) يمكن، على الأقل، عزلها بقصد الوصف. فما قام بروب بدراسته في «مورفولوجية الخرافة الروسية»، يقول بريمون، هي طبقة مستقلة للمعنى،

ويضيف :

قد يفيد موضوع الخرافة كحجة لرقصة باليه، وقد يتحول موضوع الرواية إلى الخشبة أو على الشاشة، يمكن للفيلم أن يروى للذين لم يشاهدوه. إنها الكلمات التي يقرؤها المرء، والصور التي يشاهدها، والايماءات التي يفك مغاليقها، لكن عبرها هناك قصة يتابعها، وقد تكون نفس القصة.

(بريمون 1964 ص. 4 الترجمة الانجليزية رون)

الموقف الأقوى مأخوذ عن غريماس، والذي هو اعتراف بملاحظة بريمون، تصل إلى القبول بضرورة التمييز الرئيسي بين مستويين من التمثيل والتحليل : مستوى ظاهر السرد

---

(2) حركة بنيوية كلاسيكية. انظر يمشليف 1961، ص. ص. 47 — 60 ؛ بارث 1970، ص. ص. 39 — 41. الطبعة الأصلية بالفرنسية 1964 ؛ غريماس 1966، ص. ص. 25 — 27.

تخضع فيه تجليات السرد لضرورات مواد لسانية خاصة، من خلالها يتم التعبير عنها، ومستوى محايث يشكل نوع جذع بنائي عام تقوم عليه الساردية وتنظم قبل تجلياتها. وبالتالي فالمستوى السيميائي للعام يختلف عن المستوى اللساني ويكون قبله مهما كانت اللغة المختارة للتجلي

(غريماس 1977، ص 23
الطبعة الأصلية بالفرنسية 1969)[3]

ما ينشأ عن هذه القضايا (بالامكان إضافة برنس 1973، ص 13) هو أن القصة استخلاص لـ (أ) الأسلوب الخاص للنص المتكلم عنه (كأسلوب هنري جيمس الأخير، مع زخرة العبارات الثانوية، أو محاكاة فوكنر للإيقاع واللهجة الجنوبيين)، (ب) واللغة المكتوب بها النص (انجليزية، فرنسية، عبرية) و (ج) الوسيلة أو نسق العلامة (كلمات، لقطات سينمائية، إيماءات)، إن القصة، وليس النص الذي هي منه مستخلصة يمكن الامساك بها كشيء قابل للنقل من وسيلة إلى وسيلة، من لغة إلى أخرى، وكذا داخل نفس اللغة.

هذه النظرة قد تقابل بالاقناع الحدسي المضاد والتساوي لكثير من قراء الأدب المتمرسين، بأن الآثار الأدبية بدون إبعاد مظهر القصة «ضياع شيء» في إعادة الصياغة أو «الترجمة» (ضياع أكثر من شيء، لنقُل، في نسخة هوليود). بتعبير آخر، وكما يشير الادعاء فالقصص،

---

(3) انظر كذلك بارث 1966. ص. 1 تودوروف 1966، ص. ص. 126 — 127 ؛ بافيل b 1973، ص. 1. يفترض أخرون صورة أخرى لهذا الادعاء عن طريق معالجة نماذج مطورة لأجل مجال سيميائي وثقافي قابل للنقل إلى مجال آخر على نحو غير إشكالي. لاحظ أن دراستي تتحدث عن «المظاهر» بدل «المستويات».

في بعض الوجهات الدقيقة، متوقفة على الأسلوب، اللغة، والوسيلة. هذا ما يقرره بقوة تودوروف في أحد أعماله الأولى :

لايوجد المعنى قبل نطقه أو إدراكه...، فليس هناك وجود لتلفظين لهما معنى متطابق إذا ما اتبع نطقهما طريقا مختلفا.

(1967، ص 20 الترجمة الانجليزية لرون)

إذا ما تم قبولها، فمثل هذه النظرة توحي ببعض الحدود حول مفهوم الترجماتية بشكل عام[4]. والحق أن القراء ذوي الموقف المتشدد حول «بدعة إعادة الصياغة» (تعبير ابتكره كلينيث بروكس 1947) لن يجدوا فائدة كبيرة في دراسة القصة من هذا المنطلق.

وحتى مع ما يسمى باللغة الطبيعية، فإن مستعمليها يعجزون عن إنتاج أو فك مغاليق القصص في غياب مقدرة (ضمنية) فيما يتصل بالبنية القصصية، بمعنى في شيئ يُبقي إعادة الصياغة أو «الترجمة». هذه المقدرة تكتسب عن طريق الممارسة الواسعة للقراءة وقول القصص. وهنا نواجه بالجدل الابستمولوجي الذي يربط كل تقابل للمحتمل والواقعي (مثل «اللغة» في مقابل «الكلام» عند سوسير، و«المقدرة» في مقابل «الانجاز» عند تشومسكي، انظر كولر 1975، ص ص 8 — 10، هوكس 1977، ص ص 21 — 22). ضمن هذا المأزق، فالافتراض الأولي بأن بنية القصة أو الساردية قابلة للعزل يجب أن توضع على الأقل كفرضية عاملة، غير أن ذلك لايصل حد التسليم بالأولوية غير القابلة للجدال، سواء أكانت منطقية أو أنطولوجية، للقصة على النص (إذا ما أجبرتُ على الحسم، سأختار الأخير).

---

(4) حجة تشخص الترجماتية كافتراض للخطاب الميتافيزيقي توجد عند ديريدا 1977، الطبعة الأصلية بالفرنسية 1972.

مفهوم النحو القصصي

رغم أن القصة عبر لفظية، فأحيانا تدعى بأنها متماثلة (بمعنى متساوية في البنية) مع اللغة الطبيعية، ومن ثم فهي خاضعة لنوع التحليل الممارس في اللسانيات. مثل هذا التحليل كثيرا ما يأخذ شكل تشييد «النحو» القصصي، سواء إستخدم التطبيق المباشر للمناهج اللسانية والمصطلحات التي تصبح إلى حد ما استعارية، كـ «نحو ديكامرون» لتودوروف (1969) أو المفهوم الواسع لـ «النحو» مثل ما جاء في قول غريماس:

> لن يخفق اللساني، إذن، في أخذ ملاحظة بأن البنى القصصية تقدم خصائص متكررة على نحو لافت للنظر، وهذه التكرارات تسمح بتسجيل الانتظامات المميزة، وبأنها، بالتالي تقود إلى تشييد نحو قصصي، في هذه الحالة، جلي بأنه سيستعمل مفهوم النحو في معناه الأكثر عمومية وغير الاستعاري، مدركا أن مثل هذا النحو يتكون داخل عدد محدود لمبادئ تنظيم بنائي للوحدات القصصية، ويكتمل مع القوانين بهدف التركيب والتوظيف لهذه الوحدات المؤدية إلى انتاج المواضيع القصصية.

(1971، ص 794)

في السنوات الأخيرة، أصبح النحو القصصي حقلا متخصصا بشكل عال، حيث كل حركة تستلزم أبحاثا منهجية وتشكيلات أكثر صرامة مما يمكن أن أعالجه هنا[5]. في هذا الفصل يستحيل تشييد

(5) التعليل الأكثر وضوحا وتصريحا لهذه الاعتبارات يوجد عند بافيل، نسخة مرقونة غير منشورة، وأيضا عند بافيل a 1973، b 1973، 1976. في السنوات الأخيرة طور بافيل نموذجا واعدا بشكل رفيع تحت اسم «حركة =

نحو قصصي أو حتى تقديم مسح كاف للاقتراحات الموجودة لمثل هذا النحو. فقط ثمة تقديم انتقائي وسريع لعدد قليل من المفاهيم الأساسية الممكن الاشتغال بها والمستمدة من كثير من النماذج. بيد أنني سأستعير من هذه النماذج النحوية مفهومي البنية العميقة والبنية السطحية، على اعتبارهما مبادئ منظمة لباقي الفصل. ومشتغلة على ذلك، سأدرج تحت هذه العناوين كلتا المسألتين اللتين أثيرتا بجلاء ضمن هذا الهيكل والهياكل الأخرى التي يمكن أن تبدو الآن أنها تساهم فيه على الرغم من أنها طورت بشكل مستقل.

جاءت فكرتا البنية السطحية والبنية العميقة من «النحو التحويلي التوليدي» الذي يتولى بعد (بوصف) العدد اللامتناهي من جمل اللغة عن طريق وضع عدد متناه من قوانين البنية العميقة (بنية الشبة جملة) وعدد من القوانين التحويلية التي تحول البنى العميقة إلى بُنى سطحية وحيث أن البنية السطحية تشكيل مجرد من تنظيم الجملة الملاحظة، فإن البنية العميقة، مع شكلها الأكثر تجريدا وبساطة، تقع تحتها ولا يمكن استردادها إلا عبر استعارة العمليةالتحويلية. هكذا، فإن جملتي «قتلت الشرطة اللص» و «قتل اللص من طرف الشرطة» لهما بنيتان سطحيتان مختلفتان (فعل + فاعل + مفعول به، في مقابل فعل مبني للمجهول + نائب الفاعل + جار ومجرور + مضاف ومضاف إليه، كما أنهما تحددان لنفس الكلمات مواقع مختلفة، اللص مفعول به في الجملة الأولى ونائب الفاعل في الثانية، والشرطة فاعل في الجملة الأولى، ومضاف إليه في الجملة الثانية. وبرغم ذلك فللجملتين نفس البنية العميقة مادام المبني للمجهول تحويلا للمبني للمعلوم. على عكس ذلك، فجملة مثل «طيران الطائرات يمكن أن يكون خطرا» لها بنية

= النحو»، توجد النسخة الأولية لذلك في 1978. في هذا النموذج يقتبس بافيل التقديم الشبيه بالشجرة المستخدمة في النحو التحويلي.

سطحية واحدة وبنيتان عميقتان، تتوقفان على ما إذا كنا نعني بـ «يمكن أن يكون خطرا (بالنسبة لشخص ما) الطيران على متن الطائرات» أو «الطائرات التي تطير (في مقابل الطائرات الواقفة) يمكن أن يكون طيرانها خطرا.

مثل اللسانيين، فإن منظري القص المهتمين بكيفية تولد التنوع اللامتناهي للقصص من عدد محدود من البنى الاساسية، أحيانا ما يلجأون إلى فكرتي البنية العميقة والسطحية. فكلتا البنيتين القصصيتين السطحية والعميقة تشكلان أساس البنى اللساينة السطحية والعميقة للنص القصصي اللفظي :

ا ــ المستويين اللسانيين

1. البنى اللسانية السطحية
2. البنى اللسانية العميقة

إضافة إلى مستويين قصصيين آخرين

3. البنى القصصية السطحية
4. البنى القصصية العميقة

(غريماس 1971، ص 797)

وحيث أن البنية السطحية للقصة أفقية، بمعنى أنها محكومة من قبل المبادئ الزمنية العرضية، فإن البنية العميقة رأسية، مؤسسة على العلاقات المنطقية السكونية بين العناصر (انظر في القسم أدناه). هذا هو لماذا ليست البنى العميقة في حد ذاتها قصصية حتى ولو جردت من القصة. على العكس إنها «مُخصصة لتعليل ألفاظ المعنى داخل كون دلالي مصغر»، و (غريماس 1970، ص 161، ترجمة كولر

الانجليزية، 1975 ص 92)[6]. وهذا هو لماذا أيضا سأناقش البنية العميقة أكثر إيجازا من البنية السطحية.

البنية القصصية العميقة

إن أهم نماذج البنية العميقة، في رأيي، هي تلك التي طورها لفي شتراوس (الطبعة الأصلية بالفرنسية 1958) وغريماس (1966، 1970، 1976). ورغم اختلاف تشكيلها، فإن كليهما يتألف من علاقة متبادلة لمقولتين ثنائيتين. والواقع أن ليفي شتراوس لم يستعمل مصطلح «بنية عميقة» لكن غريماس، مدركا الصلة بين النموذجين، يقول بحق :

> إن التمييز الذي قام به ليفي شتراوس منذ دراسته الأولى حول الأسطورة، بين الدلالة الظاهرة للاسطورة، المكشوفة في القص النصي، ومعناها العميق الأفقي واللازمني، يتضمن نفس الافتراضات.... وقد قررنا، بالتالي، إعطاء البنية التي طورها ليفي شتراوس مرتبة البنية القصصية العميقة، القادرة، خلال عملية الأفقنة، على توليد بنية سطحية تناسب تقريبا سلسلة بروب الأفقية.

(1971، ص. 769)[7]

حسب ليفي شتراوس فإن البنية المشكلة أساس كل أسطورة هي

---

(6) انظر، مع ذلك، غريماس 1970، ص. 187 ؛ هينو 1979، ص. 122 و Groupe d'Entrevernes 1979، ص. 137 من أجل معرفة طرائق حركية المربع التي بمساعدتها يمثل غريماس البنية العميقة (حول المربع انظر ص. ص. 10 — 11).

(7) مثل غريماس، سأعالج كذلك نظرية بروب تحت عنوان «البنية السطحية»، رغم أنها، بشكل واضح، تسبق زمنيا النموذج التحويلي التوليدي في اللسانيات.

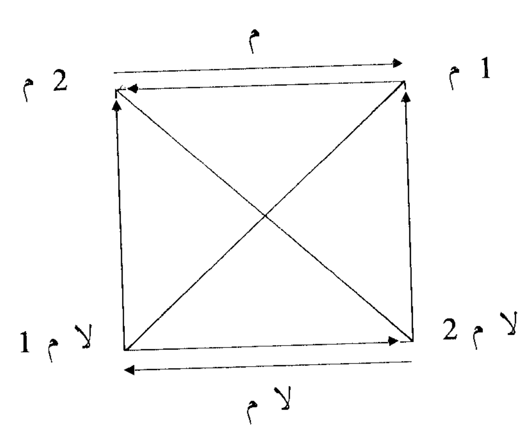
ذات تماثل رباعي المصطلحات، معادلة كل زوج من الميثات المتعارضة مع الآخر[8]. والصيغة التي تنشأ هي : أ : ب : : ج : د (أ هي لـ ب مثل ما هي ج لـ د). مثلا في أسطورة أوديب ملكا، التعارض الأول بين المبالغة في قرابة الدم (على سبيل المثال يتزوج أوديب أمه، تدفن انتيغون أخاها رغم التحريم) والاستهانة بقرابة الدم (مثلا يقتل أوديب أباه، ويقتل إيتيوكل أخاه). التعارض الثاني بين إلغاء أصل الانسان الأصلي (بمعنى نشأته من الأرض أو خلقه الذاتي) وتأكيده. إن الالغاء تدل عليه الانتصارات المختلفة على المخلوقات الأصلية، مثل التنين وأبي الهول، في حين تدل على التأكيد عيوب الانسان المتعددة (الأصل يدل على النقص) : أوديب بقدمه المتورمة، و لايوس يعني مشلول اليمين... الخ. وتشير معادلة زوجي التعارضات إلى أن المبالغة في قرابة الدم هي بالنسبة إلى الاستهانة بها مثل ما هي محاولة الفرار من الأصل بالنسبة إلى استحالة التوفيق فيها، (1968، ص 216). إن الأسطورة تجعل مشكل الأصل أكثر سهولة من التمسك به عن طريق ربطه بالاخر، تناقض أكثر شيوعا. (لأجل مناقشة أكثر تفصيلا أنظر شولز 1974، ص ص 68 — 74 ؛ كولر 1975، ص ص 40 — 54 ؛ هوكس 1977، ص ص 39 — 43).

وفيما يكون لزوجي التعارضات لدى تماثل ليفي شتراوس نفس النوع، فإن غريماس يُشغل نوعين من المعنمات (seme) المتعارضة (المعنم هو الوحدة الصغرى للمعنى) : المتناقضات والمتضادات. يختلف المتناقضان (أ في مقابل لا أ) حين يلغي معنم واحد (أو — في المنطق — موضوعة واحدة) الاخر كي لا يكونا صحيحين أو خاطئين. إنهما مستثنيان وشموليان بشكل متبادل (مثل «أبيض» في

---

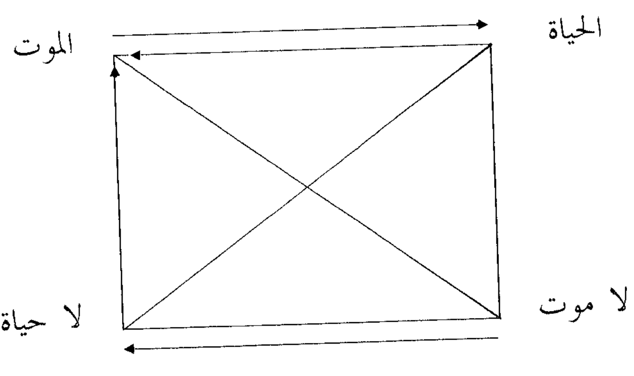
(8) كما يوحي به المصطلح فـ «الميثيم» المصاغ على غرار «فونيم»، «مورفيم» الخ... هو أصغر وحدة في الأسطورة.

مقابل «لا أبيض»). من جهة أخرى فالمتضادان (أ في مقابل ب) مستثنيان بشكل متبادل لكنهما غير شموليين (مثل أبيض في مقابل أسود). ولا يمكن أن يكونا صحيحين، رغم أنهما قد يكونا خاطئين (Copi 1961، ص ص 142 — 143). ومحولا «أ» و «ب»، ب «م 1» و «م 2» (ترمز م إلى «معنم»)، يقدم غريماس «المربع السيميائي»، على النحو التالي :



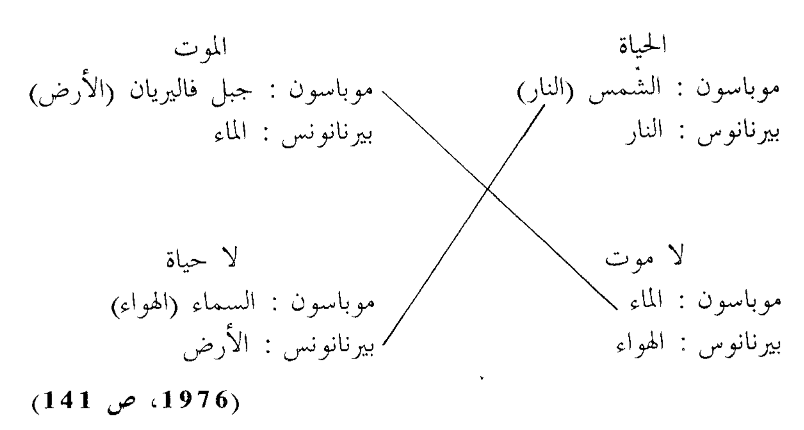
(1966 — 1970)

مثلا في عالم الروائي الفرنسي بيرنانوس، م 1 و م 2 هما «الحياة» و «الموت». ويأخذ المربع الشكل أدناه :



(1966، ص 222 و passim)

نفس القيم يمكن أن تظهر على نحو مختلف في نصوص مختلفة. هكذا يجاور غريماس تعارض «الموت» / «الحياة» عند بيرنانوس مع نفس التعارض لدى موباسون.



(1976، ص 141)

بنية القص السطحية

مشكل الوصف

كما سبقت الاشارة إليه، القصة (متضمنة بنيتها السطحية) تشييد وشكل مجرد من مجموعة من الدوال المرئية التي هي النص، وبالتالي فهي غير ملموسة. هذا يخلق صعوبة منهجية بالنسبة لشعرية القص : كيف يمكن عرض اللاملموس ؟ إن الملموس أو على الأقل الوضوح، كما يبدو، يمكن أن يُمنح إلى التشييد المجرد عن طريق كتابته في صياغة جديدة. وبالصياغات الجديدة يشتغل محللو القصة.

لكن مم تتكون إعادة صياغة القصة ؟ ترى إحدى المقاربات، التي تؤكد على تشابه إعادة الصياغة مع النشاط العفوي للقارىء، أن الأولى هي سلسلة من عنونات أحداث. في S/Z، يعالج بارث نشاط عنونة الحدث كواحدة من شفرات القراءة (حول الشفرات، انظر كولر

1975، ص ص 202 ــ 203 ؛ هوكس 1977، ص ص 116 ــ 118، والفصل 9 أدناه) مسميا إياها «أحداثة» :

... ليس المساق الاحداثي إلا نتاج لحيلة القراءة، فكل من يقرأ النص يجمع بعض المعطيات تحت بعض العناوين الشاملة للنشاطات (تجول، قتلٌ، موعد). وهذا العنوان يشمل المساق، فالمساق موجود عندما ــ ولأنه يمكن أن يأخذ اسما ــ يتجلى في الوقت الذي تقع عملية التسمية هذه، وفي الوقت الذي يتم البحث أو تأكيد العنوان.

(1974، ص 19 النسخة الأصلية بالفرنسية 1970، انظر أيضا كولر 1975، ص 220)

إن العنونات الممنوحة للأحداث في القراءة أو في إعادة صياغة القصة ليست بالضرورة مطابقة للغة المستعملة في النص. وهذا يطرح مشكل العنونة اللامتسقة. فإذا ما وصف حدث في النص كـ «سمع انفجار عنيف»، أو «ضغطت أصابعة على الزناد»، يمكن عنونته على نحو متنوع كـ : ضغط الزناد، إطلاق النار، طلقة، ضربة (أو إخفاق)، ذبح، نجاح، (أو فشل)، قتل عمد، ثأر، جريمة، إثم، انتهاك، خرق للقانون، (أو إعادة تثبيت القانون). قد يتوقف الاختلاف في العنونة على مستوى التجريد، وهدف إعادة الصياغة، وكذا دمج مفردات الحقائق الأخرى من النص. كما قد يحدد القارىء أي واحدة من العنونات أعلاه في مواقع مختلفة خلال عملية القراءة حسب ضرورة الوضوح. وكلما تقدم في القراءة، فبإمكانه تغيير عنونة كان قد منحها لحدث في المراحل الأولى من قراءته. أما الناقد أو عالم السرديات فمطالب بالشيء الكثير : يجب أن يكون قادرا على تجريد إعادة الصياغات المتماثلة، موفرا تمثيلا متماسكا للعلاقات الدلالية والمنطقية بين كل الأحداث المضمنة. بعض المحاولات على طول هذه السطور قد

تمت (انظر ص ص 32 ــ 38) لكن مشكل الاتساق مازال يطرح بشكل غير متوقع.

حتى الآن، تبنيت مقاربة واحدة لإعادة صياغات القصة، مناقشة الأحداث فيما يتعلق بالعنونات، لكن من الواضح أن ذلك يهمل بعض المعلومات الضرورية لاستجلاء ما يحدث في القصة. فقد يفقد مساق مترابط، بشكل واضح، لافعال معينة من قبل عنونات الحدث : طلقة، جرح، قتل، ترابطَة إذا لم يبق المشاركون ثابتين (إذا لم يكن الذي أطلق الرصاص هو القاتل أو الشخص المجروح ليس هو الشخص المقتول). ومادام كل حدث يتضمن مشاركا واحدا أو أكثر، فإن المقاربة الثانية تقترح أنه بدل تسمية الحدث ليس غير (منحه عنونة)، من الأفضل إعطاؤه صياغة جديدة في جملة بسيطة. مثل العنونات التي تمت مناقشتها أعلاه، تختلف هذه الجمل البسيطة، المدعوة موضوعات قصصية، عن جمل النص (تودوروف 1977، ص 112 ؛ غريماس 1977، ص 29، الطبعة الأصلية بالفرنسية 1969)[9].

وسواء تألفت من عنونات أو موضوعات قصصية، فإعادة صياغات القصة ترتب الأحداث وفق مبدأ كرونولوجي. أما إذا كانت إعادة صياغة المضمون المجردة من النص منظمة حسب المبادئ غير الكرونولوجية، فآنذاك ليست إعادة صياغة للقصة، كما أن النص موضوع النقاش ليس قصصيا. على سبيل المثال، تختلف الموضوعات الايضاحية أو الوصفية عن الموضوعات القصصية وفي ذلك يعتقد أنها فعالة في وقت واحد حسب المبدأ المكاني أو المنطقي المستقل بشكل نسبي أو مثالي عن السلطة الزمنية (توماتشفسكي 1965، ص. 66،

(9) يستعمل غريماس مصطلح «الملفوظ القصصي» المنقول بشكل يشوبه الخلط إلى الانجليزية في ترجمة 1977 كـ «تلفظ قصصي».

الطبعة الأصلية بالروسية 1925). هذه هي حالة النموذج الرائع للنص اللاقصصي المقدم كاستشهاد في المدخل : «الورود حمراء / البنفسجات زرقاء / السكر حلو / وأنت هكذا». كل الموضوعات الأربع صحيحة في وقت واحد ؛ لكن ليس هناك تتابع زمني في «العالم» الممثل من طرف هذه التعابير، وبالتالي ليس هناك قصة (برنس 1980، ص. 49).

إن حضور أو غياب القصة هو ما يميز النصوص القصصية عن النصوص اللاقصصية. ومع ذلك، فقد توجد عناصر لاقصصية في نص قصصي، مثلما توجد عناصر قصصية في نص لاقصصي. قد تتضمن رواية ما وصفا لكاثدرائية، ووصف الكاثدرائية، لنَقل في الدليل، يمكن أن يتضمن قصة تشييدها.

الوحدات المكونة للبنية السطحية

إن وصف إعادة الصياغة كمتألفة من عنونات الحدث أو من الموضوعات المشيدة حول الأحداث يدل على أن الأحداث هي نفسها وحدات مكونة للقصة[10].

يعرف الحدث ب OED كـ «شيء يحدث»، بهذا المفهوم المبهم بدأت في المدخل. حتى يكون ذلك أكثر نفعا لغرض هذه الدراسة، قد يضيف أحد ما أنه حين يحدث شيء، فإن الوضع عادة ما يتغير. فأي حدث، إذن، يمكن أن يقال عنه إنه تغيير من حالة إلى أخرى. وعكس تشاتمان (1978، ص ص 2 ـــ 31)، لم أؤكد على التعارض

(10) الحسم في وحدة ـــ القصة الأساس نقطة كثيرة الجدال. وكثيرا ما يستعمل مصطلح «الوظيفة» لتحديد هذه الوحدة. لكن ومادام هذا المصطلح يستلزم رؤية معينة للقصة، أفضل البدء بـ «الحدث» الأكثر حياديا، وسأقدم مفهوم الوظيفة في القسم التالي، ص. ص. 37 ـــ 40.

بين الحالة والحدث (أو Stasis and process) إذ يبدو لي أن تقرير الحدث يمكن تجزيئه إلى عدد لامتناه من الحالات المتوسطة. وهذا هو لماذا لايحتاج النص القصصي أو إعادة صياغة القصة إلى تضمين أي جملة تدل حرفيا على حدث دينامي ؛ بيد أن تتابع الحالات قد يدل على تتابع الأحداث مثل ما هو في «كان ثريا، وأصبح فقيرا، ثم صار ثريا مرة أخرى»[11] وكما أن أي حدث مفرد يمكن تقسيمه إلى سلسلة من الأحداث المصغرة والحالات المتوسطة، فبالامكان — عكس ذلك — تصنيف عدد ضخم من الأحداث تحت عنونة حدث مفرد (مثلا «سقوط الامبراطورية الرومانية»). هذا هو لماذا من الصعب الاحتفاظ، أحيانا بتمييز مطلق بين مفهوم «الحدث» ومفهوم «تتابع الأحداث».

يمكن تصنيف الأحداث إلى نوعين أساسيين : تلك التي تدفع بالفعل عن طريق فتح (نوى) بديلة، وتلك التي توسع، تسهب، تختفظ أو تعطل (الحوافز) السابقة (بارث 1966، ص.ص. 9 — 10 ؛ تشاتمان 1969، ص.ص. 3، 14 — 19. يسمي تشاتمان 1978 النوع الثاني «التوابع»). حين يرن جرس الهاتف، يمكن للشخصية أن ترد أو لاترد، هنا يفتح بديل والحدث بالتالي هو النواة. لكن بين رنين جرس الهاتف والرد (أو قرار عدم الرد)، فالشخصية قد تحك رأسها، تشعل سيجارة، قد تلعن... الخ. هذه هي الحوافز — إنها لاتفتح بديلا بل «ترافق» النواة بطرق متنوعة.

يبين الوصف البنائي كيف تَنْضَمُّ الأحداث لخلق مساقات صغيرة تتحد بدورها لتشكل مساقات كبيرة، وهذه تخلق معا القصة الكاملة.

---

(11) الطريق الوحيد لتطويق هذا المشكل هو الحديث، كما فعل برنس (1973) عن الحدثين «stative» و «active»، غير أن ذلك يبدو حلا اصطلاحيا اصطناعيا.

وبين المتساقات الكبيرة والقصة يكون من الملائم، أحيانا، فصل وحدة متوسطة يمكن أن تسمى «خط ـــ القصة». وخط ـــ القصة هذا مبنين مثل القصة الكاملة، لكن عكس هذه الأخيرة، يكون محصورا في جملة من الأفراد. هكذا ففي مسرحية «الملك لير» يمكن للمرء أن يميز خط القصة المتضمن لير وبناته عن خط القصة المتعلق بغلوغستر وأبنائه، رغم أن الخطين كثيرا ما يتقاطعان. وما أن يثبت تتابع الأحداث المتضمن نفس الأفراد، نفسه كعنصر القصة السائد في النص (من المؤسف، ليس هناك مقياس محدد للهيمنة)، حتى يصير خط القصة الرئيسي. أما تتابع احداث، متضمنا جملة أخرى من الأفراد، فيكون خط القصة المساعد.

مبادئ الضم

كيف هي الأحداث منظمة ضمن مساقات والمساقات ضمن قصة ؟ المبدآن الرئيسيان للضم هما التتابع الزمني والسببية.

الزمن

يتضمن مفهوم زمن القصة كما يشير تودوروف (1966، ص. 127) اصطلاحا يطابقه مع الترتيب الكرونولوجي المثالي، أو ما يدعى أحيانا «الكرونولوجيا الطبيعية». والواقع أن تتابعا صارما لايمكن إيجاده إلا في القِصص ذات الخط المفرد أو حتى ذات الشخصية المفردة. تصير الدقيقة هناك أكثر من شخصية واحدة، الأحداث قد تصبح حادثة في وقت واحد، والقصة أحيانا تكون متعددة الخطوط وليست أحادية الخط. علاوة على ذلك، فالكرونولوجيا الخطية الصارمة لاطبيعة ولا خاصية حقيقية لجل القصص. إنها معيار إصطلاحي أمسى أكثر شيوعا فيما يتعلق بتحويل السلطة الزمنية الحقيقية المتعددة الخطوط للقصة واكتساب وضع طبيعي زائف.

السببية

كثيرا ما يقترن التتابع الزمني، مبدأ «وبعدئذ» (and then) بمبدأ السببية ـــ «هذا هو لماذا» (that's why) أو «للذلك»، (therefore). قبل نصف قرن استعمل فورستر هذين المبدأين المتضامين للتمييز بين نوعين من القص، حيث أسماهما على التوالي «القصة» و «الحبكة» :

لقد عرَّفنا القصة كقص لأحداث منظمة ضمن مساق ـــ زمني.
والحبكة أيضا هي قص للأحداث، لكن التأكيد يكون على السببية.

«مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة»، هذه قصة. و «مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة من الأسى» هذه حبكة.

(1963، ص 93، الطبعة الأصلية 1927)[12]

لكن ليس هناك ما يمنع قارئا ذا ميل سببي من إضافة رابط سببي إلى مثل فورستر الأول لجعله داخل حبكة ضمنية (انظر أيضا تشاتمان 1978، ص. 46). والحق أن القِصص، كما أشار بارث، قد تؤسس على تطبيق ضمني للخطأ المنطقي : post-hoc ergo proter hoc (1966، ص 10). على سبيل المثال قد نورد الوصف الفطن لحياة ملتون حيث تكمن الفكاهة على نحو دقيق في علاقة السبب والنتيجة والتي يمكن قراءتها داخل تتابع زمني صريح. كتب ملتون «الفردوس المفقود»، ثم ماتت زوجته، وبعدئذ كتب الفردوس المستعاد.

(12) لاحظ هنا عدم الفرق بين النص والقصة أو الحبكة المجردتين منه، مع أهمية أن القصة والحبكة متعارضتان كشكلين قصصيين مستثنيين على نحو متبادل. إذا استعملت «الحبكة» بأية حال ـــ وأنا بالاحرى محترسة على مصطلح أصبح ملتبسا في الممارسة النقدية العادية ـــ سأستعملها لتحديد نوع من القصة (النوع الذي يؤكد السببية) بدل الشكل القصصي المعارض للقصة.

يمكن أن تكون السببية ضمنية عن طريق الكرونولوجيا أو أن تحرز على مكانة صريحة لصالحها. وبأية حال، فإن مفهوم السببية غير إشكالي. بدون الدخول في جدال فلسفي للقضية، الاجدر الاشارة إلى أنه ثمة معنيين مختلفين للمصطلح، كثيرا ما يستعملان كما لو أنهما معنى واحد. إفرض أننا نروم معرفة «لماذا»، في الجزء الأول من «الآمال الكبرى» لتشارلز دينكر. (1860 ـــ 1861)، يساعد بيب ذو الستة أو السبعة ربيعا المتهم الهارب. ثمة نوعان مختلفان وممكنان للجواب : (أ) حسب منطق الاحتمال (المحدث، في الواقع، بشكل بارز من قبل النص) فإن الطفل كان مرعوبا إلى حد الاذعان ؛ (ب) حسب الشروط الأساسية البنائية للحبكة : فهذا الفعل ضروري لـ ماغويتش ليكون شاكرا لبيب ولكي يأمل في مجازاته، وبدونه لن تكون الحبكة كما هي. أما النوع الثاني فهو في الواقع غائي (أي أنه معنيٌّ بالهدف)، لكن غائية هذا النوع كثيرا ما تفهم كـ «سببية أمامية»، بمعنى مختلفة عن «السببية الخلفية» للنوع الأول.

الزمن، السببية ومفهوم القصة الصغرى

هل المبدآن المتضامان ضروريان على نحو مواز لتحويل جملة من الأحداث إلى قصة، أم هل أحدهما أكثر جوهرية من الآخر ؟ هاكم تعريف القصة الصغرى عند برنس :

> تتألف القصة الصغرى من ثلاثة أحداث موحدة. الحدثان الأول والثالث ساكن والثاني عملي. علاوة على ذلك، فالحدث الثالث هو عكس الأول. وفي النهاية تتوحد الأحداث الثلاثة عن طريق مقومات رابطة على نحو يكون (أ) الحدث الأول سابقا الثاني في الزمن والثاني سابقا الثالث، و (ب) يسبب الثاني الثالث.

(1973، ص 31)

والمثال عن القصة الصغرى والذي يزودنا به برنس هو : «كان ثريا، ثم بذر أموالا كثيرة، وكنتيجة، صار فقيرا»[13]. التعريف أعلاه يستوجب المبادئ الثلاثة للتنظيم : (أ) التتابع الزمني، (ب) السببية، (ج) العكس (الذي أخذته كواحد من الأشكال المتعددة للانغلاق المؤسس على التساوق والموازنة).

على الرغم من التسليم بأن السببية والانغلاق (أي معنى الاكتمال) قد يكونا المقومين الأكثر أهمية في القصص، والمقومين اللذين عادة ما يتم الحكم على نوعيتهما كقصص، أود أن أقدم حجة بأن التتابع الزمني كافٍ كشرط أساسي أدنى لجملة من الأحداث بقصد تشكيل قصة. تتأسس حجتي على : (أ) الاقتراح أعلاه بأن السببية يمكن في كثير من الأحيان (دائما ؟) أن تُسقَط على السلطة الزمنية ؛ و (ب) الطبيعة الحدسية المضادة لشروط برنس الأساسية. ومثله، إذا ما افترضنا أن السببية والانغلاق (عبر العكس، والتكرار أو التماثل) معياران إجباريان، فإن مجموعات كثيرة من الأحداث التي نعترف حدسيا بها كقصص يجب إبعادها من هذه المقولة.

لنأخذ على سبيل المثال «صاحبة كلب الحضن» لتشيخوف (الطبعة الأصلية بالروسية 1899)، والتي يمكن صياغتها بشكل ملخص كالتالي : «يلتقي غوروف بآنا سير جييفنا في يالطا، وتنشأ بينهما علاقة غرامية، ثم يعود إلى عائلته بموسكو، وهي إلى زوجها بمدينة ريفية، بعدئذ يذهب غوروف إلى مدينتها للبحث عنها، ثم يستأنفان علاقتهما بموسكو». أعتقد أن القراء سيقرون بأنها قصة، رغم أنها تفتقد إلى

(13) بالمناسبة، جلي أن المعالجة البارعة لإعادة الصياغة قد تحول كثيرا من الأحداث المفردة إلى قصص صغرى في هذا الصنف (مثلا، مات الملك ← كان الملك حيا وفي حالة جيدة، بعدئذ شرب سما، وبعدئذ، كنتيجة، مات ودفن). وهذا يعود إلى النقطة التي أشرت إليها في ص. ص. 30 — 31.

أحد مقومات برنس الرابطة والذي هو «كنتيجة». بكل تأكيد قد يضيف أحد ما الروابط السببية بزيادة موضوعات في الصياغة مثل «إنه تعيس»، متبوعة برابط سببي مثل «لذلك يبحث عنها» أو «إنها مازالت تحبه، لذلك جاءت إلى موسكو». لكن لايمكن الاقرار بالقصة كقصة، حتى بدون ذلك، وحسب، بل إن النص يذهب بعيدا نحو منع الروابط السببية كي تصير جلية وتقدم ترابط الأحداث كشيء لامحيد عنه وليس سببيا على نحو ضروري. بطريقة مماثلة لاتظهر سلسلة الأحداث أي عكس جلي أو حلقة مغلقة : فحالة العلاقة الغرامية في النهاية مختلفة عن العلاقة في البداية، لكنهما غير مرتبطتين على نحو متساوق (الشخصيتان لا «سعيدتين» في مقابل «تعيستين» أو العكس بالعكس)[14].

هل هذا يعني أن حدثين ما منظمين في ترتيب كرونولوجي يمكن أن يُكونا قصة ؟ نظريا يجب أن يكون الجواب إيجابا. والحق، أن التتابع الزمني في حد ذاته رباط رخو إلى حد ما. ومع ذلك فإنه يقتضي ضمنيا بأن الأحداث المتكلم عنها تحدث في نفس العالم المتمثل. قد يكون ثمة شيء شاذ حول جزء من القصة التالية : «ليتل ريد رايدين ـــ هوديتيه في الغابة وبعدئذ يساعد بيب المتهم الهارب». لكن إذا قبلنا ذلك كصياغة ممكنة لنص ما (ربما معارضة قصصية لروبيرت كوفر أو دونالد بارتيلم)، فإن الترابط الزمني يستوجب منا تخيل عالم يمكن أن تتعايش فيه مثل هذه الأحداث. وسيصبح الرباط مشدودا شيئا ما، من غير أن يصير سببيا، إذا ما

(14) تعتزم الفقرة الأخيرة من «النص» (ليست دليلا ضروريا لبنية «القصة») بوضوح احتكار أي معنى للانغلاق : «وتبدو لهما أنه في لحظات معدودة فقط ويظهر الحل، وتبدأ حياة جديدة جميلة ؛ لكن كلا منهما يعلم أن النهاية مازالت بعيدة، وأن الطريق طويل. فالجزء الأكثر صعوبة وتعقيدا مازال في بدايته» (1927، ص. 26. الطبعة الأصلية بالروسية 1899).

بقي الشخصان عينهما (أو جماعة من أفراد ذوي قرابة على نحو متعادل) ثابتين كمشاركين في المتتالية. مثلاً، «يحارب دون كيشوت الطواحين، بعدئذ يقاتل دون كيشوت الباسكي الغزل، بعدئذ يحاور دون كيشوت سانشو، بعدئذ يلتقي دون كيشوت رعاة الماعز» الخ.

نموذجان وصفيان

فلاديمير بروب

إن هدف دراسة بروب الرائدة (الطبعة الأصلية بالروسية 1928) هو اكتشاف الأنموذج المتحكم في الموضوعات القصصية المجردة من متن ما يقارب مائتي حكاية خرافية روسية (أحد أنواع الحكايات الشعبية). لهذا الغرض وجب تجريد العناصر الثابتة من الأحداث المتغيرة الخاصة والمشاركين المكونين القصص المفردة (وكذا الموضوعات المجردة منها). يسمى العنصر الثابت «وظيفة»، ومعناها لدى بورب هو «فعل شخصية ما معرف من وجهة نظر مغزاها أثناء الفعل» (1968، ص 21). ويمكن أن تبقى الوظائف ثابتة حتى عندما تتغير هوية المنجِز. قارن، على سبيل المثال، الأحداث التالية :

أ. يهب الملك نسرا لرجل شجاع، ويأخذ النسر الشجاع إلى مملكة أخرى...

ب. يهب الجد فرسا لحفيده سوتشنكو، ويحمل الفرس الحفيد إلى مملكة أخرى...

ج. يهب ساحر مركبا لايفان، ويحمل المركب إيفان إلى مملكة أخرى...

د. تهب الملكة خاتما لايفان، ويحمل الجسوران القويان اللذان

خرجا من الخاتم إيفان إلى مملكة أخرى... الخ(*).

(بروب 1968، ص.ص. 18 ــ 20)

إن العنصر الثابت والوحيد في مجمل الحالات الأربع هو انتقال شخص بواسطة شيء ما في ملكية شخص آخر إلى مملكة أخرى. قد تتغير هوية المشاركين في هذا الحدث من حكاية إلى حكاية، كلا أسمائهم وصفاتهم متغيرة. هذا هو لماذا يؤكد بروب على أن دراسة ما يتم القيام به يجب أن يكون سابقا على «أسئلة من قام به ؟ وكيف تم القيام به ؟» (ص 28).

بيد أن ما يتم القيام به قد يتضمن أيضا مظهرا متغيرا : فقد يحقق نفس الحدث، المحدد في نقاط مختلفة من القصة، وظائف مختلفة :

> ... في الحالة الأولى يتلقى البطل مائة روبل من أبيه، وبعد ذلك يبتاع قطا عرافا ؛ وفي حالة أخرى يتلقى البطل مكافأة له على الفعل الرفيع الذي انجزه، وعندئذ تنتهي الخرافة. إننا هنا، ورغم تشابه الفعل (الهبة المالية) بصدد عنصرين مختلفين من الناحية المورفولوجية. هكذا نرى إذن أن أفعالا متشابهة يمكن أن تكون لها دلالات متباينة والعكس بالعكس(**).

(الترجمة الانجليزية ص 21)

هكذا يعنون بروب وظائفه على نحو يعبر عن الاختلافات في مساهمتها في الحبكة حتى عندما تمنح لها نفس العلامة في نصوص خاصة أو عندما يبدو مضمونها الدلالي العام مطابقا. من ثم إذن، فالحدث الأول من الحدثين المشار إليهما في المثال معرف كـ «استلام

(*) أفدنا من ترجمة إبراهيم الخطيب لنفس الكتاب : «مورفولوجية الخرافة» الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط 1986، ص.ص. 33 ــ 34) (المترجم).

(**) إبراهيم الخطيب، ص 35.

أداة سحرية، ويحدث بالقرب من منتصف الحكاية، في حين يشكل الثاني وظيفة متغيرة معنونة بـ «الزواج» (بمعنى مكافأة البطل) والذي تنتهي به الحكاية.

يوحي الشرح أعلاه (رغم عدم تصريح بروب به) أن اختيار «الوظيفة» يحفزه معنيان معجميان مختلفان لهذا المصطلح. من ناحية، فالوظيفة هي «النشاط الخاص بشيء ما، نمط الفعل الذي عن طريقه يحقق الغرض»، في هذه الحالة مساهمته في الحبكة. من ناحية أخرى وبالمعنى ــ المنطقي الرياضي ــ فإن المصطلح يدل حرفيا على «الكم المتغير فيما يتصل بالآخرين والذين عن طريقهم يمكن التعبير عنه» (OED). وهذا ملائم لأن ما يبحث عنه بروب هو الوظائف الموضوعية، بمعنى الانموذج الشائع لكثير من الموضوعات المفردة المستقاة من نص عدة قصص معينة.

يلخص بروب خاتمته في أربع نقاط (أولاها تمت مناقشتها) :

أ. العناصر الثابتة، والمستمرة في الخرافة هي وظائف الشخصيات، مهما تكن هذه الشخصيات، ومهما تكن طريقة انجازها لهذه الوظائف. إن الوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للخرافة.

ب. عدد الوظائف التي تتضمنها الخرافة العجيبة محدود

ج. إن تتابع الوظائف متشابه دائما.

د. كل الخرافات العجيبة تنتهي، فيما يتصل ببنيتها إلى نفس النمط(*).

(1968، ص.ص. 21 ــ 22)

(*) إ. الخطيب ص. ص. 35 ــ 36.

حسب بروب، فإن عدد الوظائف هو 31 (انظر اللائحة 1968، ص.ص. 26 ـــ 63) وليست بحاجة إلى أن تحدث كلها، كما أنها، في الواقع، لا تحدث كلها في أي حكاية خرافية. إلا أن التي تحدث، تظهر دائما في نفس الترتيب. هذه «النزعة الحتمية» قد تمليها المادة التي حللها بروب، لكنها قد تكون أيضا انحيازا سبَّبه منهجه. ومحددا الوظيفة بمساهمتها في الوظيفة اللاحقة، و «مبررا» ذلك بالقول المأثور «لا تتم السرقة قبل تكسير الباب»، (ص. 20)، ينزع بروب إلى إيجاد ترتيب ثابت يحكم وظائفه. وفي هذا، إلى جانب أشياء أخرى، ينتقد كلود بريمون نظرية بروب.

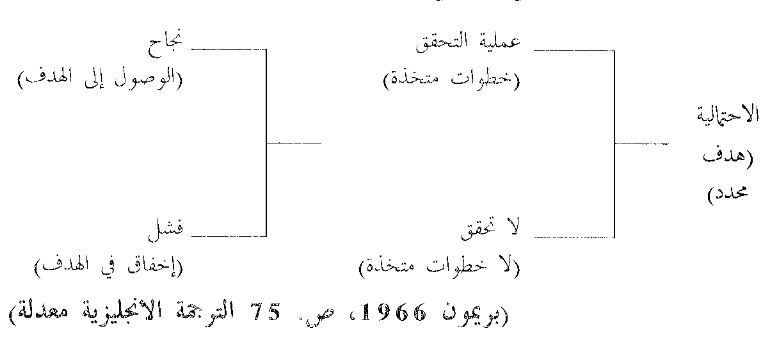
كلود بريمون

آملا في تعليل التفريعات الممكنة في كل نقطة من القصة (حتى تلك التي لم تتحقق عند استجلاء حكاية ما)، يشيد بريمون نموذجا ذا توجه منطقي أكثر منه زمني (1966، 1973). بعد تفسير هذا النموذج، سأقدم تطبيق رون (Ron) له على «أوديب ملكا» لسوفوكلس، الحبكة الأكثر إطراء نظرا لبنيتها المنطقية المحكمة. لكن من أجل الوضوح والتوضيح، سأعتمد أيضا على هذا التطبيق أثناء التفسير نفسه. بأمانة تقريبية، يمثل المحور الأفقي للرسم (انظر الصفحات 40، 41، 42) العلاقات بين الحالات والأحداث التي هي منطقية فقط، في حين يمثل المحور العمودي العلاقات التي هي في ذات الآن منطقية وكرونولوجية.

مثل ما مع بروب، فالوظيفة هي الوحدة الأساس عند بريمون. كل ثلاث وظائف تنضم لتشكل مساقا تُرقِّم فيه ثلاث مراحل منطقية : الامكانية (أو الاحتمالية)، العملية، والحصيلة[15]. وعوض

(15) لاحظ أن هذه متشابهة بشكل أخاذ مع «القصة الصغرى» عند برنس، ص. 15).

أن تقود آليا إلى الوظيفة اللاحقة، كما هو عند بروب، تفتح كل وظيفة بديلين، أو اتجاهين يمكن أن تأخذهما القصة فيما بعد. ويمكن أن تتخذ هذه البنية تخطيطا على شكل شجرة أفقية :



(بريمون 1966، ص. 75 الترجمة الانجليزية معدلة)

يحتفظ مفهوم التفريع بحجم الحرية ويسمح بوصف الحبكات التي لاينتهي فيها دائما، على سبيل المثال، الصراع مع الوغد بالانتصار عليه[16]. وبالتالي قد يزود بأرضية صورية لمقارنة أنموذجات ـــ الحبكة المختلفة لكنها متصلة (مثلا الحبكات الهزلية في مقابل الحبكات

---

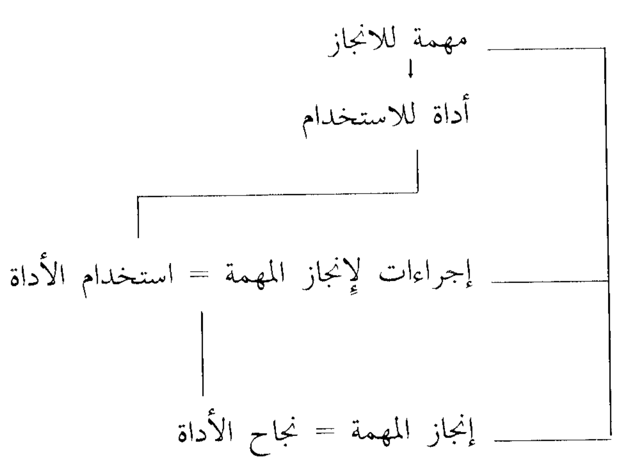
(16) لكن، كما تطبق هذه الحرية على كل من تركيب القصة وعلى المشاركين فيها، فإنها عادة ماتتسبب في الخلط بين النوعين الاثنين من الترابطات السببية والغائية المميزة أعلاه (ص. ص. 33 ـــ 35) : إن نية أو اختيار شخصية ما قد تؤخذ خطأً كمبدأ بنائي للحبكة. لتفادي هذا الخلط يلحق رسم رون لأوديب المساقات باسم الشخصية التي تكون مصالحها ذات المدى البعيد (رغم أنها ليست بالضرورة إرادة واعية أو اطلاع) في خطر. ولأن منهج بريمون لايمكنه بشكل متماسك تمثيل التعارض الممكن بين نية المشاركين ووثاقة الصلة القصصية مع أفعالهم، فاعتقد أن ذلك عيب فادح. فكثيرا ما تجهل الشخوص ماذا تفعل. هكذا فنية ومحاولة أوديب لدرء المخاطر التي علمها من المَوْحَى في دلفي ليست لهما نفس المكانة مثل فشله... (وهذا صحيح لكل المساقات المنتهية بالفشل في الرسوم)، فيما في المساق المحرض أوديب ضد أبي الهول (الرسم II) تكون كل المراحل الثلاث داخل وعيه). ومتماسكة في دوره كأداة.

التراجيدية، الحكاية الشعبية أو الروايات البطولية في مقابل الحبكات الروائية الساخرة).

تميل مثل هذه المساقات الأولية إلى الانضمام داخل مساقات مركبة في واحدة من الطرائق الثلاث :

1. التسلسل أو تتابع «خلف إلى خلف» : تصل حصيلة (الوظيفة 3) المساق الواحد إلى (=) المرحلة الاحتمالية (الوظيفة 1) للّاحقة. مثل ذلك يظهر في الرسم III : تسليم أوديب بالنداء معادل لواجبه (أو وعد) من جانبه، والذي يفتح مساقا جديدا.

2. الادماج (مصطلح بريمون هو «enclave») : مساق يقحم في مساق آخر كـ تخصيص أو تفصيل وظائفه، ويقترح بريمون المثال التالي :

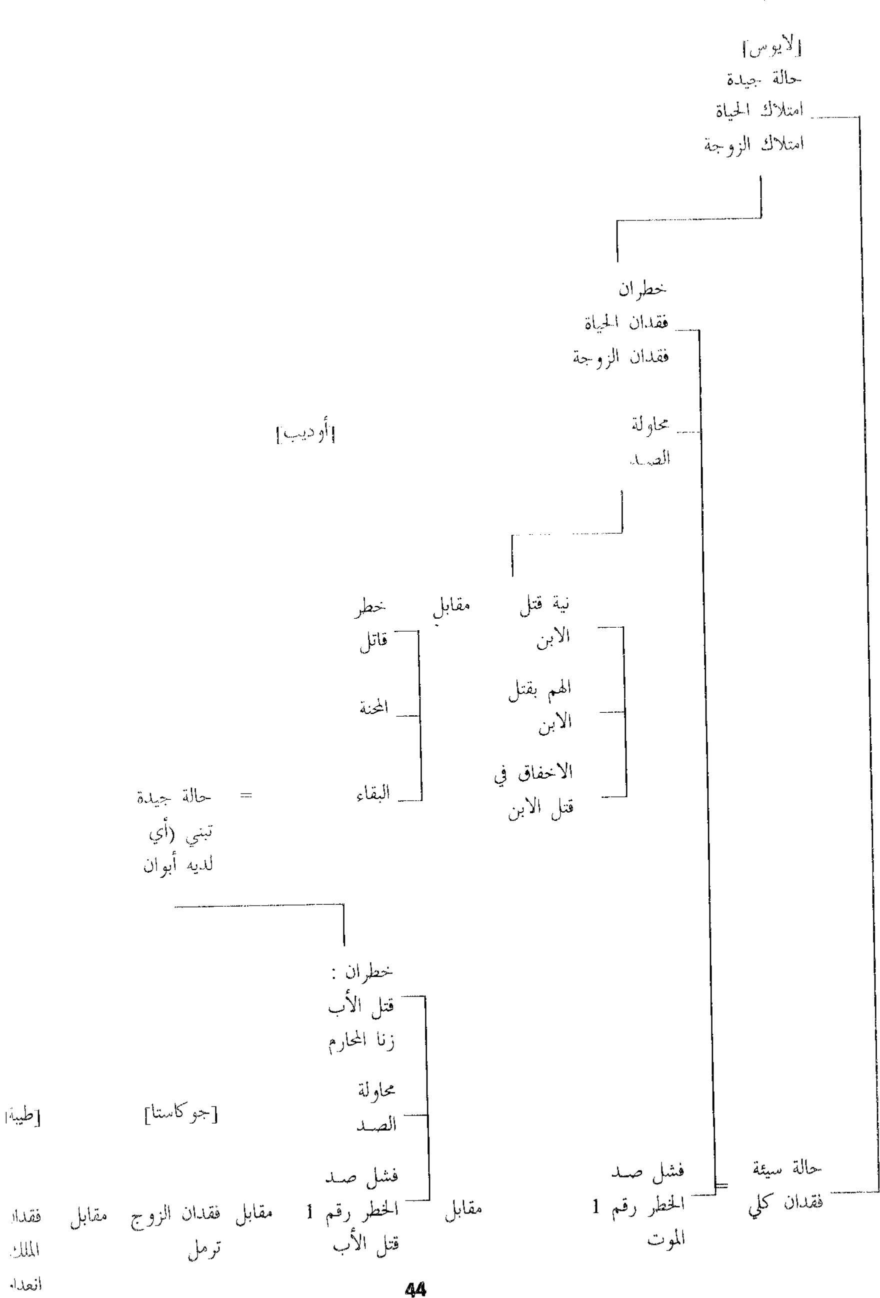


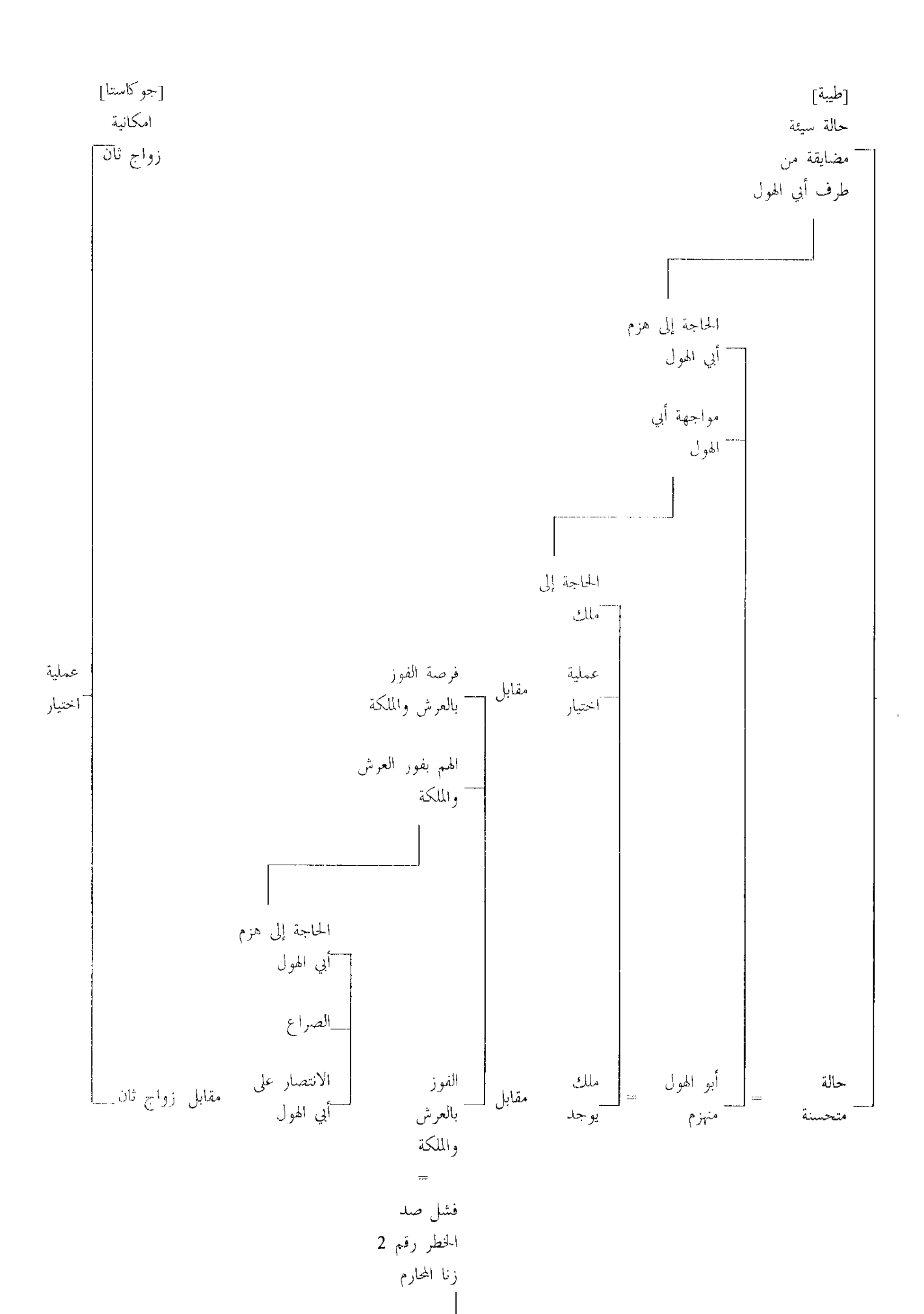
في الرسم أدناه هناك مثال للمساق المدمج الذي تهيمن عليه الوظيفة الثانية (بدل الأولى كما جاء في مثال بريمون) : تتخذ محاولة لايوس لصد المخاطر المنبعثة من ابنه شكل (أ) نية قتل أوديب، (ب) العمل على تحقيقها و (ج) فشل انجازها.

3. الربط : إن لنفس ثالوث الأحداث وثاقا قصصيا مزدوجا وعليه أن يُصَفَّ على نحو مسهب تحت إسمي شخصية. هذه العلاقة يعبر عنها رمز «مقابل» (رغم أن بريمون يستعمل أحيانا وبشكل متضارب «=»). فمساق لايوس كمثال مستعمل للنوع 2 يتم ربطه بمساق أوديب على قيد الحياة بهذه الطريقة، مع كل مرحلة تجاري نظيرتها (في الواقع عنونة أخرى لنفس الحالة أو الحدث) في المساق الآخر. بهذا الأسلوب، ما يكون تحسنا في حالة إحدى الشخوص قد يكون في ذات نفسه فسادا في حالة [شخصية] أخرى. لاحظ أن الأحداث المؤثرة في أكثر من شخصيتين تبدو متطلبة محاور إضافية. ويتواصل عدد المحاور في الرسوم نحو الأسفل، مهملا منظورات الشخوص الثانوية، رغم أنها وظيفية، مثل الراعي، والرسول، ومقحما منظورا ثالثا أو رابعا على نحو أفقي كـ pis-aller.

حسب بريمون، كل المساقات، على الأقل جميع المساقات الكبرى، هي إما تحسن أو فساد. يبدأ مساق التحسن بالافتقار أو اللاتوازن (مثلا الإفتقار إلى زوجة) وفي النهاية يعود التوازن (مثل إيجاد زوجة، الزواج). ويمكن أن يكون هذا نهاية القصة، لكن حين لايكون، فالتوازن مضطرب (تفر الزوجة) وتتبعها عملية الفساد. واصلا إلى مرحلة المستوى الأدنى (مثلا الطلاق)، فإن ذلك يسبب تحسنا آخر (إيجاد زوجة جديدة) وهلم جرا إلى ما لا نهاية (على الأقل في النظرية). هكذا فالرسم الأول يستهل بحالة جيدة.

I حبكة «أوديب ملكا» لسوفوكلس حسب منهج بريمون (مع تعديل طفيف)




[جوكاستا]
امكانية
زواج ثان
[طيبة]
حالة سيئة
مضايقة من
طرف أبي الهول
الحاجة إلى هزم
أبي الهول
مواجهة أبي
الهول
الحاجة إلى
ملك
عملية
اختيار
عملية
اختيار
فرصة الفوز
بالعرش والملكة
مقابل
الهم بفوز العرش
والملكة
الحاجة إلى هزم
أبي الهول
الصراع
الانتصار على
أبي الهول
مقابل زواج ثان
الفوز
بالعرش
والملكة
مقابل
ملك
يوجد
أبو الهول
منهزم
حالة
متحسنة
=
فشل صد
الخطر رقم 2
زنا المحارم



[طيبة]
حالة سيئة
الطاعون

حاجة
إلى المساعدة

نداء
النجدة

النداء
مستجاب

عملية
التحسن

حالة
متحسنة

مقابل

مقابل

[أوديب]
حالة
سيئة

واجب الاصغاء

الاصغاء

نداء
مستجاب

عملية
الفساد

حالة
تراجيدية

واجب
المساعدة

فعل
المساعدة

مساعدة
واسعة

الحاجة إلى رؤيا

فعل امتلاك
الرؤيا

امتلاك الرؤيا

الحاجة إلى
معاقبة القاتل

فعل العقاب

القاتل يعاقب

الحاجة إلى
اكتشاف القاتل

عملية الاكتشاف

اكتشاف
القاتل

الحاجة إلى امتلاك
دليل

عملية امتلاك
الدليل

امتلاك
الدليل

(يمتلك لايوس الحياة والزوجة) ويختم بأخرى سيئة (يموت لايوس). يقوم الرسم الثاني بالعكس (أي، يبتدئ بطيبة المضايقة من لدن أبي الهول وينتهي بهزمه)، أما الثالث فيبتدئ أيضا بحالة سيئة (الطاعون) وينتهي بحالة جيدة (خلاص المدينة). لكن يجب الاشارة إلى أنه في الحبكات الملتبسة قد يكون متعذرا تصنيف الحالات بشكل دقيق ضمن «جيد» و «سيئ».

بعد أن قدمنا بعضا من نماذج البنية العميقة والبنية السطحية، حان الوقت للقول إن نموذجا كاملا يجب أن يتضمن التحويلات المؤدية من الأولى إلى الأخيرة. ثمة عمل تم إنجازه على طول هذه السطور (مثلا من طرف دوليزيل 1971، وغريماس 1976)، لكن يستلزم تطويرا إضافيا على نحو واضح. كذلك هناك أعمال قليلة قد تمت حول التحول من البنى القصصية إلى البنى اللسانية (إذا كان هناك في الواقع مثل هذا التحول). هكذا يقول غريماس :

> إن المرور من المستوى ثلاثة، حيث تتموقع المواضيع القصصية وفقا للمستوى الثاني الذي تنحل عنده الخطابات اللسانية المنظمة من قبل الساردية، هو ما تنشأ عنه أكبر الصعوبات في التأويل.
>
> (1971، ص. 797)

ملاحظات : (1) يمثل الرسم III وقوع الفعل على الخشبة، الأحداث الماضية I و II المباح بها أثناء الفعل المسرحي. وبالامكان دمج الرسم I وبعض مظاهر II و III تحت «عملية الحصول على الدليل». (2) لأجل الوضوح تهمل هذه الرسوم بعض المنظورات الشخصية والمساقات التي ترافقها (كريون، الراعي، الرسول). (3) هذا المنهج لا يستطيع تقديم وعي الشخوص بمغزى الأحداث أو أي موجه للمعرفة. هكذا يتجاهل الرسم III تريزياس ونبوءته. (4) هذا المنهج لايمثل بصرامة علاقات التتابع والآنية بين الأحداث.

لست مقتنعة تماما، من منظور القارئ، أن المرور من البنى اللسانية السطحية (1) إلى البنى القصصية السطحية (3) يقود بالضرورة عبر البنى اللسانية العميقة (2). قبل عدة سنوات استنتجت إحدى المجلات النقدية من حالة الفن أنه :

> رغم تنوع النماذج، ليس هناك حتى الآن منهج واضح لاجتياز الطريق من النص الملموس إلى البنية القصصية المجردة، دون تخلل ثغرات كيفية أو كمية.

(ليبسيك 1976، ص. 202)

حسب معرفتي، لم يتغير الوضع بشكل هام حتى اليوم.

القصة . الشخوص

فيما تم تطوير ــ إلى حد بعيد ــ دراسة أحداث القصة والروابط التي تصلها في الشعرية المعاصرة ؛ فإن دراسة الشخصية لم تتم بعد. والواقع أن بلورة نظرية نسقية لامختزلة ولا انطباعية أيضا عن الشخصية تبقى أحد تحديات الشعرية التي لم تواجهها بعد. كيفما كان، فمساهمتي تبقى قاصرة عن بلوغ هذا الهدف، وسأشير في هذا الفصل السبب في ذلك.

مــوت الشخصيــة ؟

إضافة إلى الآراء حول موت الإله، موت الانسان، موت التراجيدية، تناهى إلى مسمع قرننا أيضا تصريحات فيما يتعلق بموت الشخصية. يقول بارث : «إن ما هو آيل إلى الزوال في رواية اليوم ليس الروائية وإنما الشخصية، فما لا يمكن كتابته بعد الآن هو إسم العلم، (1974، ص. 95، الطبعة الأصلية بالفرنسية 1970).

لقد تم إنكار المقومات المتنوعة التي اعتبرت السمات المميزة للشخصية، المصاغة من النظرة التقليدية للانسان من قبل العديد من الروائيين الحديثين. هكذا يرفض الآن روب ــ غرييه (1963، ص.ص. 3 ــ 31) «اسطورة العمق القديمة» ومعها التصور السيكولوجي للشخصية. ورافضة ليس مفهوم العمق السيكولوجي وحسب ولكن حتى نتيجة العمق السيكولوجي الطبيعية للشخصية الفردية، تركز نتالي ساروت على الطبقة «المجهولة» و «القبإنسانية» المكونة أساس كل تنويعات الفرد. وتمنت من قارئها «الغوص والبقاء

منغمسا حتى النهاية في مادة مجهولة كالدم، في عجينة بدون اسم، بدون محيط (1965، ص 75، الطبعة الاصلية 1956. ترجمة شلوميت). قبل ذلك بقليل وفي رسالة سنة 1914 إلى إدوارد غارنيت، احتج د. هـ. لورنس على «العنصر الانساني العتيق الطراز» مصرحا :

> لا أهتم بما تحِس به المرأة ـــ بالاستعمال العادي للكلمة. فهذا يفترض أنا تحس به. ما اهتم به هو ما هي المرأة ـــ ماهي ـــ على نحو غير بشري، سيكولوجي، مادي...

(في ألدوس هاكسلي (إصدار) 1932 ص. 198)

بالاضافة إلى رفض الفردية لصالح «ورقة الكربون» العنصر الأساسي غير الإنساني وشبه الكيميائي، يستبدل لورنس كذلك مفهوم استمرار الميزات بـ «الحالات المتآصلة»، وبالتالي يثير سؤال الاعتقاد باستقرار الانا[1]. كما حلت التصورات الاضافية للتغيير والتنوع محل مفهوم الاستقرار في كتابات روائيين حديثين آخرين. على سبيل المثال، رأت فيرجينيا وولف الشخصية (في الحياة بصفة عامة) كتدفق وأرادت «تسجيل الذرات عند تساقطها في الذهن» (1953، ص.ص. 153 ـــ 155. الطبعة الأصلية 1925). أما هيلين سيكسون فلا تسائل الاستقرار وحسب، بل وحدة الذات أيضا. بحسبها فـ «أنا» (I) هي دائما أكثر من واحد، متنوعة وقادرة أن تكون كل ذلك في وقت واحد، «فريق يتحرك جميعه» (1974، ص. 387). ولئن كانت الذات تدفقا متواصلا أو «فريقا يتحرك جميعه»،

---

(1) أ ـــ «التآصل» يعني «تنوع الخصائص الفيزيقية بدون تغيير المادة» (OED).
ب ـــ لأجل قضايا حول محو الشخصية الفردية بواسطة معنى التماثل انظر مورياك في Roudiez 1961/2، ص. 553 وماكارثي 1961، ص. 176.

فإن مفهوم الشخصية يتغير أو يختفي، وتتفسخ «الأنا القديمة المستقرة».

لقد صرح العديد من الكتاب «بموت» الشخصية، ودق منظرون معاصرون ومتنوعون مسامير أخرى في نعشها. فالبنيويون لا يجدون مكانة للشخصية ضمن نظرياتهم إلا بالكاد، جراء التزامهم بالايديولوجيا التي «تنزع» الانسان من «المركز» وتجري عكس مفهومي الفردية والعمق السيكولوجي[2] :

إن التركيز على الانساق التواصلية والاصطلاحية التي تَعْبُر الفرد، وتجعله فضاءً تلتقي فيه القوى والأحداث أكثر منه جوهرا متفردا، يقود إلى رفض التصور السائد للشخصية في الرواية : بأن الشخوص «الحية» الأكثر نجاحا هي كليات تامة مجهولة ومرسومة بثراء، ومميزة بجلاء عن الآخرين بواسطة الخصائص الفيزيقية والسيكولوجية. سوف يقول البنيويون إن مفهوم الشخصية ماهو إلا أسطورة.

(كولر 1975، ص. 230)

لكن هل الشخصية «ميتة» بناء على ما سبق ؟ وهل تستغني الرؤى الجديدة عنها تماما، أو هل نقوم فقط بتجريدها من بعض المفاهيم التقليدية ؟ هل بالامكان رؤية المفاهيم المتغيرة، رغم ذلك، مخلفة بعض الخصائص المكونة والمعروفة ؟ هل بلوم عند جويس شخصية في بعض النواحي ؟ وهل لا «تستحق» الشخوص الصغرى غير المشخصة في بعض التخييلات الحديثة حتى نظرية لامختزلة ستعلل على نحو كاف مكانتها ووظيفتها داخل شبكة قصصية ؟ علاوة على ذلك، وحتى

---

(2) ثمة تفاعل جلي بين «اللارواية» و «المدرسة» البنيوية في فرنسا (انظر على سبيل المثال، بارث حول روب ـــ غريية، 1964.

إذا ما سلمنا «بموت» الشخصية في الأدب المعاصر، هل يمكن أيضا وبشكل تأملي «قتلها» في تخييل القرن التاسع عشر ؟ هل يجب أن تقودنا إيديولوجيا لا إنسانية مناوئة للبورجوازية (حتى إذا ما تم قبولها) إلى تجاهل ماهو مركزي بوضوح ضمن متن قص ما ؟ أعتقد أن تطوير نظرية الشخصية لم تعقها إيديولوجيا هذه «المدرسة» الشعرية أو تلك أو هذه «الموضة» في الأدب أو تلك وحسب، وإنما القضايا الأساسية أيضا والتي سأتحول إليها الآن.

نمط وجود الشخصية : مسألتان

أنـــاس أم كلمـــات ؟

في سنة 1961، صاغ مارفن مودريك رؤيتين متطرفتين للشخصية المقترحة في عنوان هذا القسم، وميز التحول من واحدة إلى أخرى الشيء الذي أمسى أكثر إيضاحا منذ أن كتب :

> إن أحد هموم نقاد الأدب المتكررة يتعلق بالطريقة التي يقال فيها بوجود الشخصية في الدراما أو التخييل. فالبرهان «الصفائي» ـــ المهيمن بين نقاد اليوم ـــ يشير إلى انعدام وجود الشخصية بالكل، ماعدا أنها، تقريبا، تشكل جزءا من الصور والأحداث التي تحملها وتحركها، وأي محاولة لاستخراجها من سياقها ومناقشتها كما لو أنها كائنات بشرية حقيقية ليس سوى فهم عاطفي خاطئ لطبيعة الأدب. أما البرهان «الواقعي» ـــ المدافَع عنه اليوم ـــ فيؤكد أن الشخوص تكتسب، أثناء الفعل، نوعا من الاستقلالية عن الأحداث التي تعيش فيها، وأنه يمكن مناقشتها، على نحو مفيد، بمعزل عن سياقها.

(ص. 211)

الذي ينشأ من تصريح مودريك، هو أن مايعرف بالحجة «الواقعية» ترى أن الشخوص تحاكي الناس وتميل إلى التعامل معهم ـــ بتكلف أكثر أو أقل ـــ كما لو أن هذه الشخوص جيراننا أو أصدقاؤنا حين يتم استخلاصها من النسيج اللفظي للعمل قيد الدرس. مثل هذه المقاربة التي بها يحلل برادلي شخوص شيكسبير (1965. الطبعة الأصلية صادرة 1904)، وربما أحسن الأمثلة المعروضة، تميل إلى تأمل المحفزات اللاواعية للشخوص، وتشيد لها ماضيا ومستقبلا بعيدا عما هو مخصص في النص[3]. موقف من هذا النوع يسهل تشييد نظرية للشخصية، باعتباره يعطي مشروعية انتقال النظريات الجاهزة من السيكولوجيا أو طريقة التحليل النفسي. لهذا السبب بالتدقيق يكف مثل هذا التحليل عن اكتشاف الصفات المميزة الخاصة للشخوص في التخييل القصصي (differencia specifica).

ويشدد البرهان أو الحجة على أن الصفات المميزة الخاصة ذات الترتيب اللفظي واللاتمثيلي هو ما يسمى بـ : «الصفائي»، (محتملا أن ندعوه اليوم «سيميائي»). تصبيغ صارم لهذه الحجة يتمثل الشخصية في ظواهر لفظية أخرى في النص إلى حد تخريب خصوصيتها بطريقتها الخاصة.

> تحت درع النقد السيميائي، تفقد الشخوص امتيازها، وضعها المركزي وتعريفها. هذا لايعني أنه يتم مسخها إلى أشياء لاحية (حسب روب غرييه) أو اختزالها إلى فواعل (حسب تودوروف) بل يتم تنصيصها. وكأجزاء من نص مغلق، فالشخوص هي أنموذجات التكرار على الأكثر،

(3) كما هو معلوم، واجه هذه النزعة الفرسان في «كم لليدي ماكبث من طفل ؟» (1964، الطبعة الأصلية 1933).

والحوافز التي يعاد تسييقها في حوافز أخرى. في النقد السيميائي تنحل الشخوص.

(فاينشايمر 1979، ص. 195)

لشرح غايته، يحلل فاينشايمر الطرائق التي يتم بها تنصيص إيما لدجين أوستن التي تعتبر، تقليديا، في الأدب الانجليزي أحد أهم الشخوص الشبيهة بالانسان. أثناء التحليل يقوم بالتصريح المثير التالي : «ليست إيما وودهاوس امرأة ولا تحتاج إلى وصفها كما لو أنها (It) كانت، (1979، ص. 187. إن هذه الـ «It» هي التي تقول، بحق).

وفيما تعادل الشخوص الناس في نظريات المحاكاة (أي النظريات التي تعتبر الأدب، في بعض النواحي، كمحاكاة للواقع)، فإنها في النظريات السيميائية تنحل في النصية، ماذا يتبقى ؟ إذا كانت كلتا المقاربتين تنتهيان بحذف خصوصية الشخوص التخييلية رغم اختلاف وجهات النظر، فهل يتوجب التخلي عن دراسة الشخصية أو هل يجب طرح المقاربتين والبحث عن منظور آخر ؟ هل يستطيع مثل هذا المنظور التوفيق بين الموقفين المتعارضين دون «تخريب» الشخصية بينهما ؟ وهل بالامكان رؤية الشخوص «في نفس الوقت كأناس وكأجزاء من التصميم» (برايس 1968، ص. 290) ؟ اعتقد ذلك، شرط إدراك أن الموقفين المتطرفين يمكن اعتبارهما كرابط للمظاهر المختلفة للتخييل القصصي. في النص، الشخوص عُقد في التصميم اللفظي، وفي القصة [الشخوص] ـــ تحديدا ـــ تشييدات أو تجريدات لا (أو قبل) لفظية. ورغم أن هذه التشييدات ليست بأية حال، كائنات بشرية بالمعنى الحرفي للكلمة، فإنها مصاغة، في جزء ما، على غرار تصور القارئ للناس وفي ذلك فالتشييدات شبه بشرية.

على نحو مشابه، لا تنفصم الشخوص في النص عن باقي التصميم،

أما في القصة، فتستخلص من نصيتها. هذا لا يعقب تعريف القصة وحسب بل تقره التجربة أيضا :

> إن معادلة الشخوص بـ «مجرد كلمات» خاطئة في مواضيع أخرى. فالعديد من العروض الميمية، والأفلام بدون تعليق الصامتة، ورقصات الباليه تبين حماقة مثل هذا التقييد. إذ كثيرا ما نستحضر شخوصا تخييلية على نحو قوي، لكن بدون كلمة واحدة في النص تعيدها إلى الحياة، والواقع أنني سأغامر بالقول إن القراء بصفة عامة يتذكرون الشخوص على هذا النحو.

(تشاتمان، 1978، ص. 118)

علاوة على ذلك، وكتجريدات من النص، فأسماء الشخوص كثيرا ما تصلح لأن تكون «عنونات» لسمة أو لجملة من السمات المميزة للكائنات البشرية اللاتخييلية، مثلا «إنه هاملت». وينهي فاينشايمر، المستشهد آنفا برؤيته ذات الجانب الواحد، أيضا مقالته، معترفا بالوضع المعقد للشخصية. ويتكلم بعد ذلك عن «الشخوص النصية، النصوص المشخصة التي هي الشخوص» (ص. 208).

الكينونة أو الفعل

مسألة أخرى تتعلق بإخضاع الشخصية إلى الفعل أو استقلاليتها النسبية عنه. معلوم أن أرسطو يرى في الشخوص أنها لاتكون ضرورية إلا للفعل (1951، ص. 34)، رؤية يشترك فيها شكلانيو وبنيويو قرننا هذا لأسباب مختلفة. فبالاضافة إلى إبعاد الانسان عن المركز، كما تمت مناقشته سابقا، تقود الأبحاث المنهجية، أيضا، إلى مثل هذا الاخضاع. مثل أي مجال ذي توجه علمي، تعترف الشعرية البنيوية والشكلية بالضرورة المنهجية للاختزال، خاصة في المراحل الأولى من

البحث. ومادام الفعل يبدو أكثر سهولة للإذعان بقصد تشييد «نحو قصصي» (كثيرا ما يتأسس على «نحو مركزية الفعل [اللفظ] للغات الطبيعية)، من الملائم اختزال الشخصية إلى الفعل ــ في المرحلة الأولى على الأقل.

هكذا، يخضع بروب (1968، الطبعة الأصلية بالروسية 1928) الشخوص إلى «دوائر الفعل» التي يمكن أن تصنف انجازاتها ضمنها حسب الأدوار السبعة العامة : الوغد، الواهب، المساعد، الشخص [الفتاة] التي يُبحث عنها وأبوها، المرسل، البطل، والبطل المزيف. في قص ما قد تقوم الشخصية بأكثر من دور. (مثلا ماغوويتش في «الآمال الكبرى» يظهر في البداية كوغد ثم كواهب ومساعد)، على نحو عكسي، قد تقوم أكثر من شخصية بدور واحد (مثلا، ثمة أكثر من وغد في «الامال الكبرى»).

في نفس السياق، يشير غريماس (1966، 1973، 1979) إلى إخضاع الشخصية بتسميتها «العوامل» (actants). مع أنه، في الواقع يميز بين «الممثلين» و «العوامل»، لكن كليهما يُتصور أنهما ينجزان الفعل أو يتممانه. (1979، ص 3) كما يمكن أن يتضمنا ليس وحسب الكائنات البشرية (أي «الشخوص») بل وحتى الأشياء الجامدة (مثلا خاتم سحري) والمفاهيم المجردة (مثلا القضاء والقدر). والاختلاف بينهما هو أن العوامل مقولات عامة تابعة لكل قص (وليس القص وحده) في حين يكون الممثلون مزينين بصفات خاصة في القص حسب تنوعه. هكذا فالممثلون عدة، أما عدد العوامل فينحصر في ستة حسب نموذج غريماس :

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

↑

المساعد ← الذات ← المعيق

يمكن تمظهر نفس العامل في أكثر من ممثل، ونفس الممثل يمكن أن يعزى إلى أكثر من عامل. لتوضيح ذلك : في جملة «قدم بيير وبول تفاحة إلى ماري، فإن بيير وبول ــ ممثلان ــ يشكلان عاملا : مرسل، وماري : متلق آخر، والتفاحة هي الموضوع (هامون 1977، ص 137. الطبعة الأصلية 1972)[4]. من ناحية أخرى، وفي جملة «اشترى بيير لنفسه معطفا» فإن ممثلا واحدا (بيير)يُوظَف كعاملين (مرسل ومتلق).

وليس ما يدعى بالنقاد التقليديين هم وحدهم الذين يميلون إلى التراتبية بين الفعل والشخصية المشار إليها أعلاه وحسب، بل إن بعض البنيويين يتصورون هذه الامكانية كذلك. هكذا وفيما يخضع بارث سنة 1966 بوضوح الشخصية إلى الفعل (ص. 15 ــ 18)، فإنه في 1970 يمنحها شفرة مستقلة (الشفرة الدلالية) بل ويتأمل في إمكانية أن «ما هو حقيقي للقص ليس الفعل وإنما الشخصية كاسم علم، (1974، ص. 131)[5]. ويسعى فيرارا إلى تشييد نموذج للتحليل البنائي للتخييل القصصي مع اتخاذ الشخصية كمفهوم مركزي :

> في التخييل تستخدم الشخصية كعنصر بنائي : فالأشياء والأحداث توجد ــ بطريقة أو بأخرى ــ بسبب من

---

(4) رغم أن هامون يأخذ الجملة كشيئ مناسب، وجب التذكير أن غريماس يهتم بالمقولات القصصية (أو السيميائية) وهذه غير متطابقة مع المقولات اللسانية.

(5) أ ــ يجب التذكير أنه حتى 1970، يرى بارث الشخصية كشبكة من العلامات النصية، وليس ككينونة تامة، وأنه في نفس الكتاب ثمة قضايا مختلفة حول نفس الموضوع، لكن مازال مفيدا بأن الاخضاع إلى الفعل لم يعد مدافعا عنه على نحو مقولاتي. ب ــ لأجل مناقشة حول كيف تصير الوظيفة اسم علم، وكيف يصبح اسم العلم شخصية، انظر كيرمود 1979، ص. ص. 75 ــ 99.

الشخصية. والواقع أنها لاتمتلك صفات التماسك والمعقولية إلا فيما يتعلق بالشخصية، الشيء الذي يمنحها معنى ويجعلها ممكنة الادراك.

(1974، ص. 252)

هل يمكن التوفيق بين الرؤيتين المتعارضتين ؟ مرة أخرى سيكون الجواب إيجابا لعدة أسباب. أولا، عوض إخضاع الشخصية إلى الفعل أو العكس بالإمكان اعتبار كل واحدة منهما متوقفة على الأخرى. وهذا، في الحقيقة، هو دفاع قوي عن قولة هنري جيمس الشهيرة : «ما الشخصية إلا تقرير للحادث ؟ ما الحادث إلا توضيح للشخصية ؟» (1963، ص. 80. الطبعة الأصلية 1884). بيد أن أشكال هذا التوقف تحتاج إلى التحليل.

ثانيا : إن الإخضاعين المتعارضين يمكن اعتبارهما كتراتبيات نسبية لأنواع القص بدل أخذهما كتراتبيات مطلقة. فثمة قص تسود فيه الشخصية (مايدعى بالقص السيكولوجي) وآخر يسود فيه الفعل (القص غير السيكولوجي) (تودوروف 1977، ص. 67. الطبعة الأصلية بالفرنسية 1971). تصلح أفعال راسكولينكوف في الدرجة الأولى لوصف خصائصه، في حين لاتوجد شخصية السندباد إلا من أجل الفعل. بين هذين الطرفين، ثمة، بالطبع، درجات مختلفة لسيادة عنصر على آخر.

ثالثا، قد تدعي عكسية التراتبيات لنفسها المبدأ العام الممتد خارج مسألة الأجناس أو أنواع القص (هروشوفسكي 1974، ص. ص. 2 — 21 ؛ أ 1976، ص. 6). فالقارىء، المتوقف على العنصر الذي يركز عليه اهتمامه، قد يصنف المعلومات المتاحة تحت تراتبيات مختلفة في نقاط متنوعة. هكذا قد تخضع الشخوص إلى الفعل حين يكون هذا الأخير مركز الاهتمام، لكن يمكن أن يصير خاضعا

للشخصية حالة تحول اهتمام القارئ بهذه الأخيرة. وثمة تراتبيات مختلفة قد تؤسس في قراءات متباينة لنفس النص، لكن في نقاط مفارقة ضمن نفس القراءة أيضا. وليست عكسية التراتبيات خاصية القراءة العادية وحسب، بل أيضا خاصية النقد الأدبي والنظرية. لهذا السبب من الشرعي إخضاع الشخصية إلى الفعل عند ما نقوم بدراسة الفعل كما أنه من الشرعي على نحو مواز إخضاع الفعل إلى الشخصية حين تكون هذه الأخيرة محط دراستنا.

كيف يعاد تشييد الشخصية انطلاقا من النص ؟

قلت سابقا إن الشخصية في القصة تشييد، يركبه القارئ من إشارات متنوعة ومتفرقة على طول النص[6]. هذا «التركيب» أو «إعادة التشييد» يصفه بارث كجزء من «عملية التسمية» التي، في رأيه، مترادفة مع فعل القراءة :

> أن تقرأ يعني أن تصارع لتُسمي، لتخضع جمل النص إلى تحويل دلالي. هذا التحويل شاذ، ويكمن في الحيرة وسط عدة أسماء : إذا قيل لنا «إن لسارزين واحدة من تلك الارادات القوية التي لاتعرف حدودا»، ماذا يجب أن نقرأ ؟ الارادة، الحيوية، التعنت، العناد... الخ ؟

(1974، ص. 92)

حسب تشاتمان (1978) الذي يطور آراء بارث بطريقته الخاصة، فإن ما يتم تسميته في حالة الشخصية هي سمات الشخصية (personality traits)[7]. وحقيقة الأمر أن بالنسبة لتشاتمان فالشخصية

---

(6) بإمكان الشخصية أن تتركز في قطع نصي، غير أن ذلك نادر إلى حد ما (هروشوفسكي،...).

(7) مصطلح «معنم» لدى بارث ذو توجه إنساني بشكل قليل جدا. والواقع أن =

هي مجموع سمات، تعرف «السمة» كميزة مستقرة نسبيا أو ذاتية دائمة، وتحيل «مجموع» على أن جملة السمات يمكن رؤيتها «على نحو استعاري كتجميع عمودي يتقاطع مع السلسلة الأفقية للاحداث المؤلفة للحبكة ؛ (1978، ص. 127). ومستخدما التماثل اللساني، يصف تشاتمان السمة كـ «صفة قصصية تُربط بفعل رابط قصصي، (أي المساوي لفعل «يكون») (1978، ص. 125). هكذا، «فسارزين مؤنثة»، و «عطيل غيور»، هما مثالان لما يسميه تشاتمان «سمة». ومحتملا أن هذا النوع من الربط بين الشخصية وميزتها هو الذي يقود «غارفي» (1978، ص. 73) إلى الحديث عن إعادة تشييد الشخصية فيما يتعلق بـ «الموضوعات النعتية». وحسبه تتألف «الموضوعة النعتية» من اسم الشخصية (أو المساوي له)، والمسند (مثل مجنون) والموجِه الذي يشير إلى الدرجات والكفاءات (مثلا «موضع شك»، «إلى حد ما») (1978، ص. 73).

إن الانتقال من العنصر النصي إلى الميزة المجردة أو الموضوعة النعتية ليس دائما وبالضرورة آنيا كما يبدو بارزا من الدراسات المشار إليها أعلاه. على العكس، فكثيرا ما تتم تسويته عن طريق درجات التعميم المتنوعة. ومقتفية أثر هروشوفسكي (...)، أود أو أقترح بأن التشييد المسمى شخصية بالامكان رؤيته كبنية تراتبية، شبيهة بشجرة، تجتمع فيها العناصر ضمن مقولات قوة الادماج المتنامية[8]. هكذا قد

= تشاتمان ينمذج، على نحو صريح، نظريته حول الشخصية على أساس النظريات السيكولوجية حول الشخصية، فيما يعتبرها بارث نقطة اتصال نصية.

(8) اشكر البروفسور هروشوفسكي على المناقشات المثيرة المؤسس عليها التقديم التالي (ص. 31)، لكن مادام الانتقاء، التوليف، والأمثلة من عندي، فليس من سبيل لتحمله مسؤولية نقائص العرض. ما سيتم تقديمه أسفله ليس سوء جزءا من نظرية هروشوفسكي حول الشخصية التي هي جزء من نظريته الموحدة حول النص (...) ويمكن إيجاد تصميم للنظرية العامة عنده في 1974، a 1976، 1979.

يؤسس الأنموذج الأولي عن طريق ربط تفصيلين أو أكثر داخل مقولة موحِدة، على سبيل المثال زيارات الشخصية اليومية لأمها يمكن جمعها مع خناقها اليومي معها ومن ثم تعميمها في علاقات X بأمه، وربما مع إضافة عنونة «تكافؤ مضاد». إلا أن العنصر قد يتم إخضاعه إلى أكثر من أنموذج. مثلا خناقات X مع أمه يمكن جمعها إلى جانب خناقاته مع آخرين (بدل تمظهرات أخرى لعلاقاته بأمه) وتعميمها، لنقُل، كـ «مزاج X العنيف».

مهما يكن، دعونا الآن نتمسك بالأنموذج الأول. من ثم فإن علاقات الشخصية بأمه يمكن ضمها إلى التعميمات المشابهة حول علاقاته بزوجته، مديره، أصدقائه بقصد تشكيل مقولة جد عالية معنونة بـ «علاقات X بالناس». هذه المقولة، يمكن ضمها تباعا إلى مظاهر أخرى «لنفس ترتيب التعميم» مثلا رؤية X للعالم، طريقته في الكلام، أفعاله. وليس كل ذلك، بطبيعة الحال، مظاهر الشخصية وحسب بل مكونات ممكنة لتشييد اللاشخصية، كـ إيديولوجيا العمل، الأسلوب، الفعل. إذا ما نشأ قاسم مشترك، مثلا تكافؤ مضاد، من عدة مظاهر، فبالامكان آنذاك تعميمه كسمة للشخصية، وعلى نحو مشابه تَنضم السمات المتنوعة لتشكيل الشخصية. أحيانا تتم الاشارة بجلاء إلى السمة في النص وأحيانا لاتتم. حين يتحقق ذلك، فالعنونة النصية قد تؤكد السمة المتوصل إليها في عملية التعميم، كما تكون أيضا على تعارض معها، محدثة بذلك توترا تتفاوت تأثيراته من قص الى آخر. كمثال واحد على ذلك : تشكل «الاستقلالية» إحدى العنونات المشار إليها باستمرار في ارتباطها بإيزابيل آرتشر في «صورة امرأة» لهنري جيمس (1881). غير أن القارىء يدرك تدريجيا أن سيرة هذه المرأة المستقلة مشكلة من متتالية اتكالات مقصودة. فهي تتكل على السيدة توتشت لنقلها إلى انجلترا، وعلى مال رالف لتتمكن من تأسيس حياة تعتقد أنها بحاجة إليها، وعلى الآنسة ميرل وأوز موند

لتصبح زوجة هذا الأخير. فالتضارب بين العنونة النصية واستنتاجات القارئ ينضاف إلى حدة وسخرية قدر إيزابيل.

ليس القارئ بحاجة إلى المرور من كل هذه المراحل. إذ بإمكانه تخطي البعض منها بمساعدة «الحس الباطني». علاوة على ذلك، فالتراتبية (مثل كل التراتبيات حسب هروشوفسكي) تُعكس. قد تخضع علاقة الشخصية بزوجته إلى السمة المعنونة بـ «الغيرة»، ومن ناحية أخرى، قد تخضع «الغيرة» إلى علاقة الشخصية بزوجته (الشيء الذي يتضمن كل المقولات أيضا). بالاضافة إلى العكسية ضمن تشييد الشخصية، قد تُضمر عناصر أو أنموذجات هذا التشييد علاقة عكسية مع تشييدات تراتبية أخرى. هكذا، وكما يمكن إخضاع الأمثلة المتنوعة لتكافؤ X المضاد إلى هذه السمة في شخصيته، فكذلك يمكن تصنيفها (بمعية التكافؤ المضاد للشخوص الأخرى أو أوضاع الغموض) تحت تيمة أو رؤية عالم تدور حول التكافؤ المضاد.

في عملية إعادة التشييد، حين يصل القارئ إلى نقطة لايمكن له بعدها إدماج عنصر داخل مقولة مشيدة، يبدو التضمين بأنه إما : أن التعميم المؤسس حتى الآن خاطئ (خطأ قد يكون النص شجع عليه) وإما أن الشخصية قد تغيرت. مثل هذه الرؤية تسمح بمناقشة البعد «الاتجاهي» للشخصية (التطور، السيرة الذاتية)، في حين يجعل «مجموع سمات» تشاتمان من الشخصية تشييدا أكثر سكونا[9].

---

(9) بهذا الصدد، أنظر بيان تشاتمان الذي يتجاهل فيه البعد التوجيهي : «تسافر الأحداث كقوة موجهة، «أفقيا» من البدء إلى المنتهى. من جهة أخرى تتسع السمات على امتدادات الزمن محددة بالاحداث، (1978، ص. 129). من جانب آخر، تستطيع نظرية هروشوفسكي تعليل التوجيهية التي تجاهلها تشاتمان. حول التوجيهية انظر كذلك إيفين ــ زهار 1968/9، ص. ص. 538 ــ 568.

على أي أساس تَنضمُّ العناصر ضمن مقولات واسعة على نحو متزايد، بالغة بذلك ذروتها مع تشييد موحد، تقريبا، يدعى شخصية ؟ إن العامل الرئيسي المتماسك هو إسم العلم لنستشهد مرة أخرى ببارث :

> الشخصية صفة، نعت، ومسند... إن سارزين مجموع، نقطة التقاءِ : الفتنة، الموهبة الفنية، الاستقلالية، الافراط، الأنوثة، القبح، الطبيعة المركبة، العقوق، عشق الهم، الارادة، الخ. فما يوهم بأن المجموع مضافة «إليه بقية ثمينة (شي كـ الفردية، وفي ذلك، في نوعيتها ووصفها الفائق، قد يفلت من مسلك الدفاتر المبتذل للشخوص المركبة) هو إسم العلم، الاختلاف الذي يكمله ما هو خاص به. إن إسم العلم يخول للفرد الوجود خارج المعنمات، التي، برغم ذلك، يكونه مجموعها كلية. وبمجرد ما يوجد إسم (حتى ضمير يجري تجاهه أو يثبت عليه) حتى تصير المعنمات مسندات، محثات على الحقيقة ويصبح الاسم فاعلا.

(1974، ص. ص. 190 — 191)

كيف تنضم العناصر إلى مقولات موحدة تحت درع إسم العلم ؟ يبدو لي أن المبادىء الأساسية للتماسك هي التكرار، التشابه، التضاد، والتضمين (بالمعنى المنطقي). تكرار نفس السلوك «يفضي» إلى عنونته كسمة للشخصية، مثل ما يوجد في «وردة لإيملي» لفوكنر (1930) حيث رحلاتها المتكررة كل أحد برفقة هومربارون توحي بعنادها وتحديها لأهل المدينة. وتتسبب كذلك تشابهات سلوكها في مناسبات مختلفة، كرفض إيملي التسليم بموت أبيها والاحتفاظ بجثمان عشيقها السابق، في التعميم. في هذه الحالة تمسكها بالناس الذين سلبوها حياتها (كما يؤول ذلك أهل المدينة) أو عشقها للجثت. وليس التضاد أقل

توصيلا إلى التعميم من التشابه، مثلما حين يفرز التوتر بين زيارات الشخصية المتكررة لامه وعلى نحو مساو خناقاته معها تكافؤها المضاد تجاه أمه. وفي ما يتعلق بالتضمين، يشير غارفي إلى ثلاثة أشكال منه (1978، ص. ص. 74 — 75) : (أ) تُضمن جملة من النعوت الفيزيقية من سيكولوجية (موضوعة نعتية)، مثلا X يعض على أظافره ← X عصبي ؛ (ب) تضمن جملة من النعوت السيكولوجية م ن سيكولوجية إضافية، مثلا X يكره أباه ويعشق أمه ← X يعاني من عقدة أوديب ؛ (ج) تضمن جملة من النعوت السيكولوجية والفيزيقية م ن سيكولوجية، مثلا X يرى ثعبانا، X يصير مذعورا ← X يخاف من الثعابين.

قد تكون الوحدة الناشئة عن التكرار، التشابه، التضاد، والتضمين وحدة في التنوع، ومع ذلك تسهم في تماسك السمات المتنوعة حول إسم العلم، الذي يتوقف عليه الاثر المسمى «شخصية».

تصنيف الشخصية

نادرا ما يُفهم أن للشخوص المتنوعة المستخلصة من نص ما نفس درجة «الاكتمال». في سنة 1927 أدرك فورستر ذلك، عندما ميز بين الشخصية «المسطحة» والشخصية «الدائرية». تناظر الشخوص المسطحة الأنواع «المزاجات»، الكاريكاتورات. في شكلها الخالص تشيد حول فكرة واحدة أو ميزة، وبالتالي «يمكن التعبير عنها في جملة واحدة» (1963، ص. 75 الطبعة الأصلية 1927). علاوة على ذلك، مثل هذه الشخوص لاتتطور أثناء الفعل. وكنتيجة على حصر ميزاتها وغياب التطور، يتم التعرف عليها وتذكرها بسهولة. وتُعرَّف الشخوص الدائرية عن طريق التضمين المغاير، خاصة تلك التي ليست مسطحة. وعدم كونها مسطحة يقتضي أكثر من ميزة إضافة إلى التطور أثناء الفعل.

إن لتمييز فورستر أهمية رائدة، لكنه يشكو من بعض النقائص : (أ) يقترح مصطلح «مسطحة» شيئا ذا بعدين إثنين، فارغ من العمق و «الحياة»، في حين ثمة، في الواقع، عدد من الشخوص المسطحة، مثل شخوص ديكنز التي لا نحس أنها حية وحسب بل تخلق انطباعا بالعمق كذلك. (ب) إن الثنائية اختزالية بشكل كبير، طامسة بذلك الدرجات والفوارق الضئيلة الموجودة في الآثار الفعلية للتخييل القصصي. (ج) يبدو أن فورستر يخلط بين معيارين لايتداخلان دائما. حسب رأيه الشخصية المسطحة بسيطة وغير متطورة على حد سواء، في حين الشخصية الدائرية معقدة ومتطورة معا. وبرغم أن هذه المعايير كثيرا ماتتعايش، فثمة شخوص تخييلية معقدة وغير متطورة (شخصية بلوم عند جويس) وأخرى بسيطة ومتطورة (إيفريمان الاليغوري). بالاضافة، يمكن تقديم فقدان التطور كتطور متوقف ناتج عن بضع الصدمات النفسية، مثل ما في حالة الآنسة هافيشام في «الآمال الكبرى» لتشارلز ديكنز (1860 — 1861) وبالتالي يهب شخصية سكونية ذات تعقيد(10).

لأجل تفادي الاختزال، يقترح إيوين (1971، ص. 7 ؛ 1980 ص. ص. 33 — 44) تصنيفا للشخوص كنقاط على طول السلسلة المتصلة عوض بحسب المقولات الشمولية(11). ولأجل إبقاء مبدأ التصنيف واضحا، يؤيد التمييز بين السلسلات المتصلة أو المحاور الثلاثة : التعقيد، التطور، النفوذ إلى «الحياة الباطنية». في أحد قطبي محور **التعقيد**، يحدد إيوين الشخوص المشيدة حول سمة مفردة أو حول سمة مهيمنة برفقة بعض السمات الثانوية. تنتمي إلى هذا القطب

(10) أثار هذه النقطة البروفسور باروتش هوشمان في حديث خاص.

(11) يعترف فورستر ضمنيا بهذه الامكانية حين يتحدث عن «بداية الانحناء باتجاه الدائري» (1963، ص. 75).

الصور الاليغورية، الصور الكاريكاتورية، والانواع [الانماط]. في المحور الأول، يمثل إسم العلم سمة مفردة تشيد حولها الشخصية (برايد، سين). في الثاني، ميزة، من الميزات المتنوعة، تكون مرموقة ومبالغ فيها (مثل العديد من شخوص غوغول). وفي الثالث تُدرك سمة مرموقة كممثلة لمجموعة برمتها بدل ميزة فردية خالصة (مثلا هورش اليهودي، في «نوسترومو» لكونراد، 1904). في القطب المقابل يحدد إيوين الشخوص المعقدة مثل راسكولنيكوف [في «الجريمة والعقاب»] لدوستيفسكي أو إيزابيل آرتشر لهنري جيمس. وبين القطبين يمكن تمييز درجات التعقيد اللامتناهية.

وليست الصور الاليغورية، والصور الكاريكاتورية، والأنواع بسيطة فحسب، بل سكونية أيضا. وبإمكانها، بالتالي برفقة «الصور الشخصية» لتيوفراستس أو نوع لابروبير، احتلال أحد قطبي محور التطور. لكن الشخوص السكونية غير المتطورة ليست بحاجة إلى حصرها ضمن سمة واحدة؛ برغم أن لـ : دجو غارجيري وويميك في «الآمال الكبرى» أكثر من ميزة على نحو جلي. إن الشخوص التي لاتتطور كثيرا ما تكون ثانوية صالحة لبعض الوظائف البعيدة عنها (مثلا تمثل المحيط الاجتماعي الذي تتحرك فيه الشخوص الرئيسية). وفي القطب المقابل ثمة شخوص متطورة تماما، كـ : ستيفن في «صورة الفنان في شبابه» لجويس (1916) أو ستريتر في «السفراء» لجيمس (1903). أحيانا يكون التطور مرسوما بكل معنى الكلمة في النص، مثل ما يوجد في المثالين أعلاه، وأحيانا متضمنا من قبله، مثلا حين تتحول الآنسة بيتس في «إيما» لأوستين (1816) من صورة مضحكة إلى أخرى مثيرة للشفقة بدون رسم مفصل للمسافة التي يتم اجتيازها[12].

---

(12) أدين بهذه النقطة إلى البروفسورهـ. م. دليسكي.

المحور الثالث، «النفوذ إلى الحياة الباطنية» يتراوح من شخوص أمثال السيدة دالوي لوولف أو مولي بلوم لجيمس جويس، اللذين يقدم وعيهما من الداخل إلى أمثال قتلة هيمنغواي (في قصة تحمل نفس الاسم، 1928)، الذين لايشاهدون إلا من الخارج، وتبقى أذهانهم غير منفذة[13].

إن مناقشة «الحياة الباطنية» للشخصية بعيدة كل البعد عن إحالتها على إيما وودهاوس كـ : «هي» (It) أو التعامل مع الشخوص كـ «فواعل» (انظر ص. ص. 53 ــ 56). فالحضور المشترك لمثل هذه المفاهيم المتقابلة في هذا الفصل ليس خطأ غير مقصود أو متضاربا، بل إيماءة نحو التصالح المقترح سابقا. وبطبيعة الحال ليس الحضور المشترك في حد ذاته تصالحا. فحقيقة الأمر أن إمكانية فهمه كتضارب قد يصلح كإشارة لمظهر العمل الذي يظل بحاجة إلى الانجاز قبل أن تصبح نظرية متكاملة للشخصية عملية.

---

(13) هذا المحور الثالث الذي اقترحه إيوين سنة 1971، حل محله سنة 1980 «المحور المحاكاتي والرمزي». ومادام الأخير، كما يبدو لي، ذا ترتيب يختلف عن الاثنين الأولين، فإني أحتفظ بالتصنيف الأصلي.



النص : الزمن

بعد أن أكدنا على تواقف المظاهر الثلاثة للتخييل القصصي في المدخل، وبعد أن حللنا القصة بمعزل في الفصلين السابقين، سنواصل مناقشة النص في علاقته بالقصة من جهة، وبالسرد من جهة أخرى. وستكرس الفصول الثلاثة المتعاقبة لثلاثة عوامل نصية : الزمن، التمييز، التبئير. سيتم فحص الفصلين الأولين في علاقتهما بالقصة : الزمن كتنظيم نصي لمكون حدث القصة، التمييز كتمثيل في النص لمكون شخصية القصة. والعامل الثالث، التبئير، هو زاوية الرؤية التي من خلالها تصفى القصة في النص، وتصاغ لفظيا من قبل الراوي. بالتالي، سيدرس هذا العامل بالدرجة الأولى في علاقته بالسرد.

اعتبارات عامة

يشكل الزمن واحدا من أهم المقولات الأساسية في تجربة الانسان. وقد طرحت الشكوك حول صلاحية اعتباره مكونا للعالم الفيزيقي، بيد أن الأفراد والمجتمعات مازالوا يواصلون تجربتهم معه وينظمون حياتهم وفقه. فبعض مفاهيمنا حول الزمن مشتقة من العمليات الطبيعية : النهار والليل، السنة الشمسية بفصولها الأربعة (لكن ليس في المنطقة القطب شمالية)... الخ. وحتى الشخص المبعد عن كل إدراك للعالم الخارجي بإمكانه، مع ذلك، على نحو محتمل، مواصلة تجربة تتابع أفكاره وأحاسيسه. بين هذين الطرفين ــ الطبيعي والشخصي ــ

هناك مجرى التجربة الزمنية : الزمن كاصطلاح متداخل ذاتي، عمومي، واجتماعي يمكن أن نؤسسه بهدف تبسيط حياتنا جميعا.

تميل حضارتنا إلى اعتبار الزمن كتدفق أحادي الاتجاه وغير عكسي، شبيه بشارع وحيد الاتجاه. قبل ذلك، في التاريخ الغربي، أعطى هرقليطس لمثل هذا التصور شكلا استعاريا : «لايمكنك السباحة مرتين في النهر، لأن المياة تتدفق باستمرار». واليوم قد نضيف بأن ليس موضوع التجربة الجريان المتواصل وحسب، بل الذات المجربة أيضا، وحتى يصير الجريان مندمجا اجتماعيا، فيجب أن يكون قابلا للقياس، إلا أن ذلك لن يتحقق إلا حين يتم تمييز أنموذج متكرر داخله (مثلا، السنة الشمسية) أو مفروض عليه من قبل الآلات المشيدة لهذه الغاية (الروزنامة، الساعة، مسرع ــ الزمن). على نحو مفارق، فالزمن «هو» تكرار داخل تغيير غير عكسي. و مظهره التكراري أحيانا ما يأخذ خطوة إضافية ويُرى إليه كدحض لاحادية اتجاه هرقليطس، مثل ما في مفهوم «الزمن الدائري، عند نيتشه وبورخيس.

في أي مظهر آخر للعالم، تمثّل تجربة الزمن في النص القصصي، (على سبيل المثال) في «إلى المنارة» لفرجينيا وولف (1927). غير أن الزمن ليس تيمة متواترة بمقدار كبير في التخييل القصصي وحسب، إنه عامل مكون في كل من القصة والنص. وتكمن خصوصية القص اللفظي في كون الزمن يكون فيه أساسيا لأداة التمثيل (اللغة) وكذا للموضوع المتمثل (وقائع القصة)[1]. هكذا يمكن تعريف الزمن في التخييل القصصي كعلاقات الكرونولوجيا بين القصة والنص. وقول ذلك لايعني تعريف الزمن فحسب، بل تضمين بعض التعقيدات التي لامفر منها. لقد رأينا قبل ذلك (ص. ص. 32 ــ 33) أن زمن ــ

(1) تتأسس الاعتبارات العامة السابقة على ملاحظات من محاضرة موشي رون.

القصة، المتصور كتتابع خطي للأحداث، ليس إلا تشييدا اصطلاحيا ملائما على نحو تداولي. على حد سواء فزمن ــ النص اشكالي. إنه بعد مكاني، وليس زمنيا. وكنص، فليس للنص القصصي سلطة زمنية سوى تلك التي يستقيها، على نحو كنائي، من عملية القراءة. في الواقع، ما تحيل عليه مناقشات زمن ــ النص هو التنظيم (المكاني) الخطي للقِطع اللسانية ضمن السلسلة المتصلة للنص. بالتالي، قد لايكون كل من زمن ــ القصة وزمن ــ النص إلا زائفا زمنيا. على الرغم من ذلك، وما دمنا نتذكر طبيعتهما «الزائفة» فكلاهما يظل تشييدا مفيدا لدراسة وجه مهم للقصة ــ علاقات النص.

على أن تنظيم العناصر في النص، المدعوة اصطلاحا، زمن ــ النص يلزم أن تكون وحيدة الاتجاه وغير عكسية، لأن اللغة تفرض تجسيدا خطيا للعلامات وبالتالي تقديما لمعلومات حول الأشياء. فنحن نقرأ حرفا بعد حرف، وكلمة بعد كلمة، وجملة بعد أخرى، وفصلا بعد آخر، وهلم جرا.

ثمة بعض المحاولات لتحرير التخييل القصصي من هذه التقييدات، إلا أن هذا التحرير لن يكون تاما أبدا، وحتى إذا ما كان ممكنا، فسيخرب الوضوح. هكذا، ففي «وات» لبيكيت، هناك بعض الأقسام القليلة التي يعكس فيها وات، على الأقل المجنون إلى حد ما، ترتيب الكلمات في الجملة، والحروف في الكلمة، والجمل في الفقرة، الخ. إلا أن الراوي يشرح للقارئ هذا العكس قبل إعادة إنتاجه، وبالتالي اعطاؤه إمكانية استعادته في ترتيبه الأصلي (1972، ص. ص. 162 — 166. الطبعة الأصلية بالفرنسية 1953). على نحو مشابه، في «هوبسكوتش» (1967، الطبعة الأصلية بالاسبانية) يتحدى الكاتب الارجنيني خوليو كورتازار الخطية عن طريق قلب ترتيب الفصول. يكتب في «جدول التعليمات» الذي يسبق الرواية :

بطريقته الخاصة يتألف هذا الكتاب من عدة كتب، لكن هناك كتابين قبل كل شيء

الأول يمكن أن يقرأ على الطريقة العادية وينتهي بالفصل 56....

والثاني يجب أن يقرأ بدءاً بالفصل 73 وبعد ذلك يتبع التسلسل المشار إليه في نهاية كل فصل.

لتوضيح هذا الاجراء تأتي بداية «التسلسل» الأخير على النحو التالي : 73 ـــ 1 ـــ 2 ـــ 116 ـــ 3 ـــ 84 ـــ 4 ـــ 71 ـــ 5 ـــ 81 ـــ 74 ـــ 6 ـــ 7 ـــ 8 ـــ 93 ـــ 68 ـــ 9 ـــ 104 ـــ 10 ـــ 65. وحتى داخل ذلك فالفصول 1 ـــ 56 يجب أن تقرأ بالترتيب، مع الفصول 57 ـــ 155 متناثرة بينها.

هكذا فزمن ـــ النص خطي بشكل لامفر منه، وبالتالي يتوافق والخطية المتعددة لـ : زمن ـــ القصة «الحقيقي»[2]. لكن وحتى حين نقارن زمن ـــ النص بزمن ـــ القصة الاصطلاحي، أي بالكرونولوجيا «الطبيعة المثالية»، نجد أن «معيارا» افتراضيا للتوافق التام بين الاثنين نادرا ما يتحقق، ويبقى تقريبا مقتصرا على القص الأكثر بساطة. ورغم أن النص، في التطبيق، دائما يتجلى في التتابع الخطي، فهذا لايحتاج إلى توافقه مع التتابع الكرونولوجي للأحداث، بل غالبا وكثيرا ما ينحرف عنه، خالقا بذلك أنواعا متنوعة من التنافرات. حسب معرفتي، فالمناقشة الأكثر شمولية للتعارضات بين زمن ـــ القصة وزمن ـــ النص هي تلك التي قام بها جنيت (1972،

---

(2) ومع ذلك يجب ملاحظة عاملين إثنين يخفضان نبرة لاعكسية زمن ـــ النص : أ ـــ واقع الكتابة ومن ثم إمكانية إعادة القراءة ؛ ب ـــ وجود أنموذجات شبه ـــ مكانية تؤسس الترابطات الفوق خطية، مثلا التناظر.

ص. ص. 77 ــ 182)، وسيعتمد التعليل التالي بدرجة كبيرة عليها، مع بعض التحفظات والتعديلات وأمثلة أوردتها[3].

بشكل عام، قد يُرى إلى الزمن من ثلاثة أوجه : الترتيب، الديمومة، التواتر. قد تجيب القضايا حول الترتيب عن سؤال «متى ؟» بمصطلحات كـ : أولا : ثانيا، أخيرا، قبل، بعد، الخ. وتجيب القضايا حول الديمومة عن سؤال «كم مدة ؟» بمصطلحات كـ : ساعة، سنة، طويلة، قصيرة، من أ حتى ي، الخ. والقضايا حول التواتر عن سؤال «كم مرة» بمصطلحات كـ : X مرات في الدقيقة، في الشهر، في الصفحة، تحت هذه العناوين ينطلق جنيت لفحص العلاقات بين زمن ــ القصة وزمن ــ النص[4]. فتحت الترتيب يناقش جنيت العلاقات بين تتابع الأحداث في القصة وتنظيمها الخطي في النص. وتحت الديمومة يفحص العلاقات بين الزمن الذي يفترض من الأحداث أنها أخذته لحدوثها وحجم النص المكرس لسرحها. أما تحت عنوان التواتر، فيرى إلى العلاقات بين عدد المرات الذي يظهر فيها الحدث في القصة وعدد المرات الذي يسرد فيها في النص.

التــرتيــب :

إن أهم أنواع التعارضات بين ترتيب القصة وترتيب النص («المفارقات» في اصطلاح جنيت) هي ما يعرف تقليديا بـ : «فلا شباك» أو «استعادة الأحداث الماضية» من جهة، و «التنذر»، أو «التوقع» من جهة ثانية. ولأجل تفادي الايحاءات السيكولوجية وكذا

(3) مادمت مقتفية أثر جنيت إلى حد بعيد، فلن أحيل عليه في كل صفحة. يستحسن بدل ذلك أن أعترف بأني مدينة له بشكل يفوق الاحالة. انظر أيضا ريمون a 1976، ص. ص. 33 ــ 62 والتي كثيرا ما استشهد منها حرفيا بدون الاحالة على الصفحة، معتبرة أن السرقة الذاتية نشاط مشروع.

(4) «أعيد كتابة» «القصة» (histoire) و «المحكي» (recit) عنده كـ «القصة» و «النص» للحفاظ على الاصطلاح الذي اقترحت طوال العرض.

المرئية ـــ السينمائية لهذه المصطلحات، سأقتفي أثر جنيت معيدة تعميدها ب : «الاسترجاع، و «الاستباق» على التوالي. فالاسترجاع هو سرد حدث ـــ قصة في نقطة ما في النص بعد أن يتم حكي الأحداث اللاحقة. وكما كان، يعود السرد إلى نقطة ماضية في القصة. على نحو معاكس، الاستباق هو سرد حدث ـــ قصة في نقطة ما قبل أن تتم الاشارة إلى الأحداث السابقة. وكما كان، فالسرد يقوم برحلة في مستقبل القصة. إذا تجسدت الأحداث، أ، ب، ج ضمن النص في التربيب ب، ج، أ، فإن «أ» استرجاعية ومن جهة أخرى، إذا ما ظهرت في الترتيب ج، أ، ب فإن «ج» ستكون هي استباقية. ويشكل كل من الاسترجاع والاستباق قصا ثانيا على نحو زمني فيما يتعلق بالقص الذي يلتحمان عليه والذي يسميه جنيت «القص الأول». «فالقص الأول» إذن، هو ـــ إلى حد ما على نحو دائري ـــ «المستوى الزمني للقص والذي، فيما يتصل به، تُعَرَّف المفارقة وفقه» (1972، ص. 90 ؛ 1980 ص 48).

تزود الاسترجاعات بمعلومات ماضية سواء حول الشخصية، الحدث أو خط ـــ القصة المشار إليه في هذه النقطة من القصة («الاسترجاع مماثل القصة» حسب جنيت) أوحول شخصية أخرى، حدث أو خط ـــ القصة («استرجاع متباين القصة،) (أما مصطلح «حكائية» فتقريبا مماثل لما أسميته بـ «القصة»). يمكن توضيح النوع الأول من الاسترجاع عن طريق مثال من «التربية العاطفية» لفلوبير. فالفصل I، الذي يقع فيه الفعل في 15 شتنبر 1840، ينتهي بإرسال ورقة إلى فريدريك من قبل صديقه ديسلوريار قصد الالتحاق به في الدور الأسفل :

> تردد فريدريك. لكن الصداقة فازت باليوم. وأخذ قبعته «لاتتأخر طويلا، على كل حال»، قالت أمه.

(1970، ص. 24. الطبعة الأصلية بالفرنسية 1869)

وينتهي الفصل II على هذا النحو :

> كان أبو شارل ديسلوريار ضابط مشاة سابق، استقل من منصبه سنة 1818، وعاد إلى نوجان للزواج، وبمهر عروسته ابتاع منصب مساعد مأمور، الشيء الذي لم يكن كافيا إلا بالكاد لضرورات الحياة.

(1970، ص. 24)

إن رواية تاريخ الأب الماضي تابع لتاريخ شارل ديسلوريار نفسه، الموضوع الأساسي للتحليل : «كثيرا ما كانت تجلد قلة قليلة من الأطفال أكثر من ابنه، غير أن الجلد أخفق في سحق حيوية الصبي» (ص. 25)، وهلم جرا.

ولئن كان مثال فلوبير متماثل القصة، أي أنه يحيل أساسا على شارل ديسلوريار، فإن «حب سوان» لبروست (1919) استرجاع متباين القصة. فسوان التي هي شخصية ثانوية في القسم الأول من «البحث عن الزمن الضائع»، القسم الذي تحدث وقائعه إبان طفولة مارسيل تصبح بطلة في القسم الثاني، التي تحدث وقائعه قبل ميلاد مارسيل بمدة طويلة.

ورغم أن الأول متماثل القصة والثاني متباين القصة، فكلا الاسترجاعين سيتحضران ماضٍ سبق نقطة الانطلاق في القص الأول، وبالتالي فهما «استرجاعان خارجيان، حسب جنيت. ثمة استرجاعات أخرى قد تستحضر ماضيا «يحدث» بعد نقطة انطلاق القص الأول، لكن إما أنها متكررة على نحو استرجاعي أو مروية لأول مرة في نقطة ما في النص بعد ذلك أكثر من المكان الذي حدثت فيه («استرجاعات داخلية»). مثل هذه الاسترجاعات كثيرا ما تملأ فجوة نشأت في السابق، وأحيانا فالفجوة التي يتم ملؤها هكذا يتم غلقها عن طريق

استعادة الأحداث الماضية[5]. والمثال المعروف للاسترجاع الداخلي هو رواية سنوات إيما في الدير في «مدام بوفاري» لفلوبير (1857). فهذه السنوات، الملخصة بعد أن يتم سرد الأحداث التالية في حياة إيما، لاحقة بوضوح على اليوم الأول لشارل في المدرسة الجديدة الذي هو نقطة انطلاق الرواية (جنيت 1972، ص. 98). إذا كانت المدة التي يغطيها الاسترجاع تبدأ قبل نقطة انطلاق القص الأول، لكن في مراحل لاحقة إما تتصل بها أو تتجاوزها، فإذ ذاك يعتبر الاسترجاع «ممزوجا».

أما الاستباقات فأقل ترددا من الاسترجاعات، على الأقل في التقليد الغربي. حين تحدث، تحل محل نوع التشويق المشتق من سؤال «ماذا سيحدث بعد ذلك ؟» وعن طريق نوع آخر من تشويق يدور حول سؤال «كيف سيحدث ؟»[6] الاستباق، بالمعنى الصارم لقول المستقبل قبل وقته، يجب تمييزه عن الإعداد أو التلميح لواقعة مستقبلية (amorce، لبنة، حسب اصطلاح جنيت) للنوع المتصور في قولة تشيخوف الشهيرة حول ضرورة الربط بين حضور البندقية على الخشبة والقتل أو الانتحار المستقبلي. في الاستباق الخالص، يواجه القارئ بالحدث المستقبلي قبل وقته، في حين أن مجرد الإعداد للأحداث اللاحقة لاتفهم إجمالا، هكذا، إلا في استعادة الأحداث الماضية. وبطبيعة الحال، قد يتعرف القراء المتمرسون بسهولة على مثل هذه المعلومة «المغروسة»، لاستعمال لاحق، خاصة في الأجناس الأكثر تقليدا. هذه الظاهرة قد تستلزم إدخال الإعدادت الزائفة («شراك» بارث، 1974، ص. 85. الطبعة الأصلية بالفرنسية 1970)، مثلا

(5) حول الثغرات بشكل أوسع، انظر الفصل 9.

(6) في الواقع، يقول جنيت إن الاستباق متعارض مع التشويق (1972، ص. 105) وقد قمت بتعديل الصياغة أعلاه.

بندقية لن تستخدم أبدا. وهذه بدورها قد تصير تقليدا معترفا بها، مستلزمة إدخال شراك مزيفة تكون في الوقت إعدادات حقيقية وهكذا دواليك.

وجملة القول، يبرهن جنيت، إن ما يسمى القص بضمير المتكلم[7] يعير نفسه لاستخدام الاستباق أفضل من الأنواع الأخرى، لأن شخصية مثل هذا القص، والتي تستعيد أحداث الماضي باعتراف الجميع، يبدو للراوي، أكثر طبيعيا، الاحالة على مستقبل صار قبل ذلك ماضيا. هكذا فالمنتفخ، في «حديقة الطرق المتفرعة» لبورخيس، يقال إن الراوي / الجاسوس هو الذي أملاه قبل تنفيذ حكم الاعدام فيه بقليل. في هذه النقطة المواتية، يروي ماضيه كجاسوس، وكثيرا ما يسبق ماكان لذاته الماضية (ولـ «حاضر» القارىء) مستقبلا، لكن غير موجود الآن في ذاته الراوية في الحاضر. ويكفي مثال واحد لهذه الظاهرة :

وسط ضغينتي ورعبي (لايعني لي شيئا الآن التحدث عن الرعب، أما وقد هزأت من ريتشرد مادن، وعنقي يتوق إلى الحبل) خطر ببالي أن ذلك الجندي الهائج والسعيد بحق لم يشك في أنني كنت أمتلك السر.

(1974، ص. 45. الطبعة الأصلية بالاسبانية 1956)

يمكن للاستباق، وأود أن أركز على ذلك، أن يستخدم بشكل فعال في ما يسمى بالسرد العليم بكل شيء، كما يظهر المثال التالي من «ربيع الآنسة دجين برودي» لموريال سبارك :

«الكلام من فضة لكن السكوت من ذهب. ماري، هل تسمعين ؟ ماذا كنت أقول ؟»

(7) سيتم تعديل النمذجة التقليدية للرواة في الفصل 7 بمساعدة مقولات جنيت المتنوعة.

غامرت ماري ماكغريغور، الخرقاء بعينين فقط، وأنف وفم كرجل من ثلج، اشتهرت منذ عهد بغبائها وتوبيخها الدائم، وفقدت حياتها في حريق بفندق، «ذهب».

(1971، ص. ص. 14 ـــ 15. الطبعة الأصلية. 1961)

مثل الاسترجاعات، يمكن للاستباقات أن تحيل سواء على نفس الشخصية، الحدث أو خط ـــ القصة المبرز في تلك النقطة من النص (متماثل القصة) أو على شخصية أخرى، حدث، أو خط ـــ القصة (متباين القصة). مرة أخرى، ومثل الاسترجاعات، بإمكان الاستباقات أن تغطي إما فترة بعيدة عن نهاية القص الأول (خارجية) وإما فترة سابقة على النهاية لكنها لاحقة على النقطة التي تُروى فيها (داخلية) وإما أن تكونا متضامتين (ممزوجتان). في «الهري المحترق» لفوكنر، يصف الراوي عنف الأب، وبعدئذ يقارن هذه الميزة مع ميزة الأجيال القادمة :

صعد أبوه إلى المقعد حيث جلس قبل ذلك الأخ الأكبر ثم ضرب البغال الهزيلة ضربتين همجيتين، بقضيب صفصاف مقشر، لكن بدون انفعال. لم يكن ذلك حتى ساديا، لقد كان بالضبط نفس الميزة التي ستدعو سلاسته في السنوات القادمة إلى سحق المحرك قبل تشغيل محرك السيارة...

(1971، ص. 165 الطبعة الأصلية 1939)

يحدث التعليق حول الأجيال اللاحقة تحولا من الأب إلى شخوص أخرى أو خط قصة آخر، ومن ثم يشكل استباقا متباين القصة فيما يتعلق بعالم «الهري المحترق» (رغم أنه غير ضروري لعالم قصة فوكنر البطولية ككل). لكن مادام خط القصة المحتمل هذا لاحقا على نهاية القص الأول (وليس هناك شيء آخر سيقال عنه على طول «الهري المحترق») فإن الاستباق خارجي كذلك.

ويروي استباق خارجي آخر في نفس النص مقدما ما سيحدث بعد عشرين سنة، غير أنه يبقى لصيقا بالطفل، موضوع سرد سابق على الاستباق (ومن ثم فالاستباق خارجي لكنه متماثل القصة) :

> بعد ذلك، بعد عشرين سنة، سيقول لنفسه، «لو كنت قلت إنهم أرادوا الحقيقة فقط، كان سيضربني مرة أخرى».

(ص. 167)

في كل الأمثلة الواردة حتى الآن، كانت للتحول الزمني ــ سواء الاسترجاعي أو الاستباقي ــ تأثيرات من قبل الراوي المتموقع خارج القصة التي يرويها. قارن كل الأمثلة أعلاه بالمقطع التالي من «إيفلين» لجيمس جويس :

> جلست قرب النافذة ترنو إلى المساء يغزو الشارع العريض، برأس متكئة على ستار النافذة، وفي أنفها رائحة كريتون مغبر. كانت ثعبة.
>
> نزر قليل من المارة، والرجل الذي خرج من المنزل الأخير يمر متجها إلى بيته. تناهى إلى مسمعها صوت قدميه تطقطقان على طول الرصيف الصلب وبعد ذلك تدوسان على مجاز رماد أمام المنازل الحمراء الجديدة. في وقت، كان هناك حقل اعتادوا اللعب فيه كل عشية مع أطفال أناس آخرين. بعد ذلك اشتراه رجل من بلفاست، وشيد عليه منازل ــ ليست مثل منازلهم البنية الصغيرة، لكن منازل بقرميد لامع وأسقف براقة. اعتاد أطفال الشارع العريض اللعب جماعة في الحقل... والآن، كانت سترحل مثل الآخرين، ستترك مسكنها...
>
> لكن في سكناها الجديدة، في بلاد مجهولة بعيدة، لن يكون

الوضع مثلما كان، بعدئذ ستتزوج ــ هي، إيفلين، وسيعاملها الناس باحترام آنذاك، ولن يتعامل معها مثلما تم التعامل مع أمها.

(1961، ص. ص. 34 ــ 35. الطبعة الأصلية 1914)

بعكس الأمثلة الأخرى، فالاسترجاعات والاستباقات هنا ليست منسوبة إلى الراوي، بل مصفاة عبر (أو حسب الاصطلاح الشكلاني، محفزة عن طريق) ذكريات، مخاوف، وآمال الشخصية. إن وضع المفارقات المحفزة للشخصية مختلف عن وضع تلك التي للراوي، لأنها لاتنحرف تماما عن الكرونولوجيا. فـ **فعْل** التذكر، التخوف أوالأمل هو جزء من التجلي الخطي للقص الأول في «إيفلين». فقط مضمون الذكرى، التخوف والأمل هو ما يشكل حدثا ماضيا أو مستقبليا. هكذا، إذا استخلصنا القصة من النص، فإن احداثا مثل اللعب مع أطفال أناس آخرين (استرجاع) أو كونها محترمة في بلاد جديدة (استباق) ستظهر مرتين على نحو محتمل : مرة كحدث في الماضي أو حدث مختط للمستقبل، ومرة كجزء من الفعل الحاضر للتذكر، التخوف، الأمل. وإنه بسبب الفعل الحاضر المعرفي أو الانفعالي تحتفظ مثل هذه الأحداث، على الأقل إلى حد ما، بمكانتها «الطبيعية» في القص الأول.

الـديمـومــة :

لعل ما يشكل قلقا فيما يتصل بالديمومة أكثر مما يتصل بالترتيب أو التواتر هو الصعوبة المتأصلة في مفهوم زمن النص، كما يشير إلى ذلك جنيت. بالإمكان وبسهولة، نقل الترتيب أو التواتر من زمن القصة، بصرف النظر عن الطبيعة الاصطلاحية لهذا الزمن، إلى خطية (مكان) النص. وليس من الحرج القول إن سلسلة الأحداث أ تأتي

بعد سلسلة الأحداث ب في التنظيم الخطي للنص وإن سلسلة الأحداث ج يتم قولها مرتين في النص. مثل هذه القضايا مشابهة تماما لتلك التي نشكلها حول القصة : الحدث أ يسبق الحدث ب ضمن كرونولوجيا القصة، الحدث ج لايحدث إلا مرة فقط، الخ. بيد أنه من الصعب جدا وصف ديمومة النص وديمومة القصة على نحو مواز، لسبب بسيط وهو عدم وجود طريقة لقياس ديمومة النص. في الواقع، القياس الزمني المتوفر فقط هو زمن القراءة، والذي يختلف من قارئ إلى آخر، ولا يزود بمعيار موضوعي.

لهذا السبب، فإيجاد «معيار» لقياس تغييرات الديمومة أصعب من إيجاد نقطة الاحالة إلى الترتيب. ولنتذكر أنه بالنسبة للترتيب، «المعيار» هو إمكانية المصادفة الدقيقة بين زمن القصة، وزمن النص، ورغم أن هذا الأخير يعني التنظيم الخطي في النص، فبالامكان مع ذلك التحدث عنه كـ «ترتيب». من ناحية أخرى، مادام لايمكن لأي حدث أو أي نقل نصي لحدث ما أن يملي زمن قراءة ثابتة، فليس هناك طريقة للتسليم بتكافؤ بين ديمومتين «كمعيار» افتراضي. كما لا يمكن حتى لقطع من حوارصرف، تم اعتباره من طرف البعض كحالة لمصادفة خالصة بين ديمومة ـــ القصة وديمومة ـــ النص، أن يظهر توافقا تاما. قد يعطي حوار انطباعا بروايته لكل شئ قيل في الواقع أو في التخييل، دون زيادة أي شئ، ومع ذلك لن يكون قادرا على نقل المعدل الذي قيلت فيه الجمل أو مدة فترات السكوت. من ثم، بالاصطلاح فقط يمكن للمرء التكلم عن التكافؤ الزمني للقصة والنص في الحوار. ومن المرجح أن هذا الاصطلاح ناشئ عن حقيقة أن الحوار هو نقل للغة في اللغة، كل كلمة في النص تمثل، على نحو محتمل، الكلمة المتلفظة في القصة، في حين لايبدو النقل اللساني للوقائع غير اللفظية مستلزما أي معدل محدد وخاص للسرد.

مادام مستحيلا وصف تنوعات الديمومة على أساس «معيار» تطابق متعذر بين القصة والنص، يستحسن القيام بمحاولة تعريف من جديد للعلاقات بين «الديمومتين»، وافتراض نوع «معيار» آخر وفقا لذلك. إن العلاقات التي نحن بصددها، ليست في الواقع بين ديمومتين، بل بين الديمومة في القصة (المقاسة بالدقائق، الساعات، الأيام، الشهور، السنوات) وطول النص المكرس لها (في السطور والصفحات)، أي العلاقة الزمانية / المكانية[8]. فالسرعة هي الحجم المقدم من قبل هذه العلاقة بصفة عامة. لذلك، يقترح جنيت استخدام ثبات السرعة كـ «معيار» يتم به قياس درجات الديمومة، عوض ملائمة القصة والنص. إن ثبات السرعة في السرد هو المعدل اللامتغير بين ديمومة القصة والامتداد النصي، مثلا حين تتم معالجة كل سنة من حياة شخصية ما في صفحة واحدة على طول النص[9].

ومتخذين السرعة الثابتة كـ «معيار»، بإمكاننا التمييز نميز بين شكلين من التحويرات : التسريع والتبطيء. يحدث أثر التسريع عن طريق تكريس قطع قصير من النص إلى فترة طويلة من القصة، متناسبة مع «المعيار» المؤسس لهذا النص. ويحدث أثر التبطيء عن طريق عكس الاجراء، أي تكريس قطع طويل عن النص إلى فترة قصيرة من القصة. والسرعة العليا هي «الحذف» (omission)، حيث الفضاء النصي الصفر يتوافق مع ديمومة قصة ما. في «توم دجونز» لهنري فيلدنيغ، على سبيل المثال، يصر الراوي على منح القارئ فرصة توظيف الحصافة المدهشة التي هو مولاها لملء هذه الأمكنة الزمنية الفارغة بتخميناته، وبعدئذ يترك له «فراغ اثنتا عشر سنة لاستخدام موهبته» (1964،

(8) كما يقول جنيت، إن غونتر مولر قد اقترح هذا قبل ذلك سنة 1948.

(9) تجدر الاشارة في هذه النقطة إلى أن الصعوبات الاضافية تنشأ حين لاتناقش ديمومة ــ القصة ولا تستنتج.

ص 71. الطبعة الأصلية 1749، أورده بوث 1961، ص. ص. 170 ــ 171). من جهة أخرى تتمظهر السرعة الدنيا كـ «وقفة واصفة»، حيث يتوافق قطع من نص ما مع ديمومة القصة الصفر[10]. يبدأ وصف سولاكو وخليجه في «نوسترومو» لكونراد (1963، ص. ص. 17 ــ 21. الطبعة الأصلية 1904) وكذا خليج شاندار بور في «الطريق إلى الهند» لفورستر (1963، ص.ص. 9 ــ 11 الطبعة الأصلية 1924) في بداية الروايتين بوقفة واصفة. وبالامكان إيجاد وقفة في منتصف القص في الوصف الطويل قليلا ليونفيل لابي الذي يقاطع الفعل في «مدام بوفاري» بين رحيل آل بوفاري نحو هذه القرية ووصولهم إليها (1965، ص.ص. 49 ــ 51، الطبعة الأصلية 1857).

نظريا، بين هذين القطبين ثمة عدد لامتناه من السرعات الممكنة، أما في الممارسة، فإنها مختزلة على نحو اصطلاحي في التلخيص والمشهد. في التلخيص تكون السرعة عبر «التكثيف» أو «الضغط» النصي لفترة قصة ما داخل تعبير قصير من مقوماتها الأساسية، على نحو نسبي. وبطبيعة الحال، يمكن أن تتنوع درجة التكثيف من تلخيص إلى آخر، منتجة بذلك درجات متعددة للتسريع..

مثال لذلك نورده من مستهل «ضحك في الظلام» لنابوكوف :

> يحكى أنه كان في برلين، ألمانيا، رجل يدعى ألبينوس. كان ثريا، محترما، وسعيدا. وذات يوم هجر زوجته في سبيل عشيقته الشابة. كان يحب ولم يكن محبوبا، فانتهت حياته بنكبة.

---

(10) ليس كل وِقفة وصفا، ولا كل وصف وقفة (جنيت 1972، ص. 128 ــ 129).

هذه هي كل القصة. لو لم تكن فائدة ومتعة من قولها، لتركناها هاهنا، ورغم أن ثمة أمكنة وافرة على شاهد القبر اللصيق به الطحلب، على النسخة المختصة من حياة الرجل أن تحتويها، فكل تفصيل مرحب به.

(1969، ص. 5، الطبعة الأصلية بالروسية 1933)

هكذا يتم تلخيص القصة برمتها في بضع جمل. أما التفاصيل الموعودة والمرحب بها في الواقع، فستكون هي التوسيع والتبطيء المشكلين حجم الرواية.

في المشهد، كما أشرنا سابقا، تعتبر، اصطلاحا، ديمومة القصة وديمومة النص متطابقتين. والشكل المشهدي الأكثر صرفا هو الحوار، مثل التحاور المتوتر بين الزبائن غير المرتقبين وصاحب المطعم في «القتلة» لهيمنغواي :

«سآخذ قطعة خاصرة خنزير مشوية مع صلصة تفاح وهريس طماطم»، قال الرجل الأول.

« لم يتم إعدادها بعد».

«ولماذا وضعتموها في قائمة الطعام» ؟

إنها في قائمة العشاء ؛ قال جورج معللا». بإمكانك تناولها في الساعة السادسة».

نظر جورج إلى الساعة المعلقة على الحائط خلف النُّضُد.

«إنها الخامسة».

«والساعة تقول الخامسة وعشرين دقيقة»، قال الرجل الثاني.

«إنها عشرون دقيقة ثابتة».

(1965، ص 57، الطبعة الأصلية 1928)

متألفا على وجه الحصر من حوار وبعض «الارشادات المسرحية»، فالمقطع يشبه مشهدا من مسرحية أكثر من اعتباره قطعا من قص. وقد كتبت كذلك روايات بأكملها أو على وجه القصر على شكل حوار في فترات مختلفة من تاريخ الأدب، مثل «جاك القدري» (1796) و «ابن أخ رامو» (1821) لديدرو، وكذا عدد من أعمال المؤلف الاسباني بيو باروخا.

حسب بعض المنظرين (لوبوك 1921 ؛ كيزر 1948 ؛ لامبرت 1955، وإيوين 1978) بالرغم من كون الحوار هو الشكل الأكثر صرف للمشهد، فالسرد المفصل لحدث ما يجب اعتباره كذلك مشهديا. ضمن هذه النظرة، ما يميز مشهدا ما هو كم الإخبار القصصي والمحو النسبي للراوي، مثل ما، على سبيل المثال، في نقل رد فعل القسم على نطق شارل بوفاري لاسمه :

> وانفجر التلاميذ في ضجيج صاخب، حاد، مضطرد... فأخذوا يصيحون وينبحون، ويدقون الأرض بأقدامهم : «شار بوفاري.. شار بوفاري !» في نغمات مسترسلة، لم تكن تهدأ ــ بعد مشقة بالغة ــ إلا لتعود في ناحية من حجرة الدراسة، أو في صف بأكمله من صفوف التلاميذ تتخللها ــ هنا وهناك ــ ضحكة مكتومة، كصاروخ لم يخمد بعد تماما..(*).

(1965، ص. 3 في الترجمة الانجليزية)

بعد فحصنا للدرجات الأربع الاساسية للديمومة على نحو منفصل، من الأفيد الآن رؤية مثل كيف يتعدل فيه نص مابين اثنتين من هذه الدرجات، في هذه الحالة المشهد والتلخيص. تمتد «التربية العاطفية»

(*) هذه الترجمة لمحمد منذور «مدام بوفاري» دار الاداب، بيروت، بدون تاريخ، ص. 7) (المترجم).

لفلوبير على طول 400 صفحة مغطية فترة إحدى عشرة سنة تقريبا. وهذا ينتهي بمشهد شغب الشارع الذي يحدث سنة 1851. في هذا المشهد يشاهد فريدريك / البطل، أحد أصدقائه السابقين يسقط صريع رصاصة يطلقها عليه رجل أمن لا يعدو أن يكون واحدا من أصدقائه السابقين كذلك. الاستشهاد التالي يبدأ على مقربة من الفصل 5 من الجزء III :

تقدم دوساردي خطوة إلى الأمام وشرع يصيح :

«تعيش الجمهورية !»

سقط على ظهره، بذراعيه ممدودتين.

انبعثت صرخة رعب من الحشد. التفت رجل أمن حواليه، وفريدريك بفم فاغر عرف سينيكل.

– **VI** –

سافر.

وصل إلى معرفة كآبة الباخرة، والبرد المستيقظ في الغيمة، وملل المناظر الطبيعية والخرائب، ومرارة الصداقات المتقطعة.

عاد.

شارك في المجتمع، وربط علاقات غرامية. لكل ذاكرة الحاضر ـــ الدائم لذلك جعلتها تفهه، وفوق ذلك غاب عنف الرغبة وزهزة الاحساس. كما تضاءلت طموحاته الفكرية. مرت السنون، وتحمل خمول فكره وكسل قلبه.

عند نهاية مارس 1867، أثناء الغروب، بينما كان وحيدا يطالع، دخلت امرأة.

«السيدة أرنوكس !»

«فريدريك !»

(1970، ص. ص. 411 ــ 412)

في أسطر قليلة جدا من النص يكثف فلوبير ست عشرة سنة، قبل العودة إلى سرعة مشهد لسرد اللقاء المتجدد بين فريدريك والمرأة التي عشقها دوما.

مثل المثال السابق، كثيرا ما يتم تقييم التسريع والتبطيء من لدن القارىء كمؤشرات ذات أهمية ومركزية. على نحو مألوف، فإن الأحداث أو الحوارات الأكثر أهمية تقدم بشكل مفصل (أي مبطأة). غير أن هذه الحالة لا تحدث دائما، أحيانا ينتج تأثير الصدمة أو السخرية عن طريق التلخيص الموجز للحدث المركزي الأشد أهمية وتقدم الأحداث التافهة مفصلة. في «الناعس» لتشيخوف، مثلا، يقدم الفعل الأوجي اليائس للخادمة المربية، فارغا، بإيجاز شديد في عبارة ثانوية :

ضاحكة وغامزة، ومحركة أناملها على الرقعة الخضراء، تسللت فارغا خلسة إلى المهد، وانحنت على الطفل. وبعد أن خنقته، تمددت بسرعة على الأرض، وهي تضحك بنشوة لكونها ستنام، وبعد دقيقة كانت تغط في نوم عميق مثل ميت.

(1927، ص 147. الطبعة الأصلية بالروسية 1888)

أكثر تطرفا هي «مركيزة أو ــ» لكلايست (1962، ص. ص. 39 ــ 90 الطبعة الأصلية بالالمانية، 1806) حيث تحذف في النص اللحظة الأكثر أوجا في القصة. وفيما تومىء الاشارات إلى احتمال أنه خلال هذه اللحظة تغتصب مركيزة «أو» المغمى عليها من قبل الكونت «ف» يتفادى النص بخجل التأكيد على

هذا الاستنتاج حتى النهاية. في هذا المثال، يتصادف الحذف في الديمومة بوضوح مع ثغرة الإخبار الدائمة (انظر الفصل 9).

التــواتــر

التواتر، مكون زمني لم تتم معالجته في نظرية القص قبل جنيت، هو العلاقة بين عدد المرات التي يظهر فيها الحدث في القصة وعدد المرات التي يروى فيها (أو يشار إليه) في النص. من ثم، يستلزم التواتر التكرار، وهذا الأخير هو تشييد ذهني يتحقق عبر إزالة الميزات الخاصة لكل واقعة مع الاحتفاظ فقط بتلك الميزات التي تشترك فيها الواقعة مع الوقائع المشابهة لها. على نحو صارم، ليس هناك حدث متكرر في كل الأحوال، كما أن ليس هناك تشابه بين القطع المتكررة في النص مادام تموقعها الجديد يضعها في سياق مختلف، مغيرا بالضرورة معناها* هذه المفارقة طورها بورخيس في «بيير مينار، مؤلف كيشوت» (1974، الطبعة الأصلية بالاسبانية 1956). في هذا النص، وعن طريق مقال نعي مزعوم حول كاتب فرنسي رمزي مغمور، نعلم أن المشروع الأدبي الأكثر طموحا لدى هذا الكاتب هو كتابة دون كيشوت مرة أخرى. قبل موته المبكر، ينجح مينار، فقط، في تأليف الفصلين 9، 38 وشذرة من الفصل 22، كلها متطابقة في كل كلمة مع أجزاء نص سيرفانتس (الطبعة الأصلية بالاسبانية 1605 ــ 1616) وكما يعلق الراوي التخييلي، فنفس النص الصادر عن الفرنسي المنحط المحب للجمال وعن الجندي الاسباني المتقاعد يتخذ معنى مختلفا تماما، يحرز الأول على ثرائه من التغييرات المتداخلة في التاريخ والثقافة.

باعتبارها تشييدات ذهنية، فعلاقات ــ التكرارات بين أحداث القصة وسردها في النص يمكن أن تتخذ الأشكال التالية :

فردي، أي قول مرة واحدة ما «حدث» مرة واحدة. ولأن هذا الشكل القصصي أكثر شيوعا، فلا داعي لذكر بعض الأمثلة. ثمة ظاهرة أقل شيوعا تنتمي إلى نفس المقولة، هي ظاهرة روي «n» مرات ما «حدث» n مرات، مادام هنا كل إشارة كذلك في النص تتوافق مع كل واقعة في القصة. هذا التطبيق تمت محاكاته على نحو ساخر في «دون كيشوت» عندما يروي سانشو قصة صياد وجب عليه نقل ثلاث مائة من الماعز في مركب لايتسع إلا لشخص واحد. وبينما سانشو يروي، يبدو جليا أنه يروم قول الحدث ثلاث مائة مرة، متوافقة مع عدد الرحلات التي يقوم بها الصياد. ويعلق دون كيشوت بنفاد صبر : «اعتبر أنها نقلت كلها... ودعك من الذهاب والاياب هكذا، وإلا فسوف لن تنقلها ولو مرت سنة» (1950، ص. 154). لكن، من وجهة نظر نظريا قد يرى إلى التطبيق الأكثر شيوعا لقول مرة واحدة ما «حدث» مرة واحدة كمثل خاص للنوع الأكثر شمولا «قول n مرات ما «حدث» n مرات، (و «n» هنا تساوي 1).

تكراري، أي قول n مرات ما «حدث» مرة واحدة. هكذا، فالحدث الرئيسي في «أبسلوم، ابسلوم !» لفوكنر (1936)، قتل تشارلز بون من طرف هنري ساتبين، يروى إحدى وثلاثين مرة، أحيانا مع وأحيانا بدون تغيير الراوي، المبئر، الديمومة، الفاعل القصصي، الأسلوب، الخ (ريمون كنعان، يصدر قريبا).

تكرار متشابه، أي قول مرة واحدة ما «حدث» n مرات. مثل ما في مستهل «قوس قزح» لـ لورانس، حيث تُروى مرة واحدة الأنشطة المتكررة دوريا لرجال برانغوين عبر السنين :

كانت حياتهم وعلاقاتهم المتبادلة هكذا، جس نبض وجسد التربة التي انفتحت على أخدودهم من أجل الحبوب، وأمست ناعمة وطرية بعد حرثهم لها، والتصقت بأقدامهم

بثقل يجذب كما الرغبة، متمددة ومستجيبة لَمَّا تجز
المحاصيل... كانوا يأخذون ضرع البقرات، فتهبهم الحليب،
وتنبض في أيدي الرجال، نبض دم حلمات البقر يخفق في
أيدي الرجال.

(1973، ص. 8. الطبعة الأصلية 1915)

المقطع تكراري متشابه بوضوح، مصورا الطبيعة الدورية للعلاقات بين الأجيال وداخل كل جيل قبل حدوثها[11].

كثيرا ما تم الاقتراح بأن إحدى مميزات القص المعاصر هو المعالجة المدمرة للمقولات المتنوعة للزمن. ولئن بدا لي ذلك صحيحا بالأساس (مع بعض الاستثناءات بطبيعة الحال) إلا أنه لايبطل المقولات المقدمة هنا. على العكس، يمكن للتدمير أن يتصور فقط في مقابل أرضية (أو حتى ضمنها) شبكة من الامكانيات، مثل ماحاول هذا الفصل تسطيره. علاوة على ذلك، وفيما قد تخضع معالجة الزمن لتغييرات مختلفة، فإنه في حد ذاته ضروري لكل من القصة والنص. وبإزالته (إذا أمكن ذلك) يزول كل تخييل قصصي.

---

(11) يقول جنيت في إحالة (1972، ص. 146) إن نمذجته عن التواترات لاتتضمن إمكانية أخرى كي يورد عنها مثلا، أعني تلك التي تروي عدة مرات حدثا «يقع» عدة مرات لكن بعدد مختلف. ثمة مثل مهم لهذا النوع في «وردة لايملي» لفوكنر (1930). حيث يروي النص أربع مرات حدثا يقال إنه وقع كل يوم سبت خلال فترة تمتد حوالي سنتين ــ الرحلة الجريئة لايملي وبارون على متن عربة بعجلات خضراء. نبهتني إلى ذلك إحدى طالباتي، أنا إيبشتاين.

النص : التمييز

كأحد التشييدات ضمن القصة المجردة، يمكن وصف الشخصية فيما يتعلق بشبكة سمات الشخصية لكن هذه السمات قد تظهر أو لاتظهر في النص. من ثم كيف يتوصل إلى التشييد ؟ يتم ذلك عن طريق جمع مؤشرات الشخصية المتنوعة والمتوزعة على طول سلسلة النص المتصلة، واستنتاج السمات منها حين يكون ذلك ضروريا. إنها المؤشرات التي أروم تعريفها تحت عنوان «التمييز».

مبدئيا، يصلح كل عنصر في النص كمؤشر للشخصية، وعلى نحو عكسي، قد تفيد مؤشرات الشخصية في اغراض أخرى كذلك (انظر النقطة حول عكسية التراتبيات في الفصل 3، ص 55). بيد أن هناك عناصر أكثر ترددا، رغم أنها غير مشتركة مع التمييز على وجه الحصر، وهذه هي موضوع هذا الفصل. فعند دراسة نصوص معينة، يتوجب تذكر أن نفس وسائل التمييز قد تستخدم على نحو مختلف من طرف مؤلفين مختلفين أو في آثار مختلفة من قبل نفس المؤلف وأحيانا حتى داخل نفس الأثر. لكن ضمن هذا التقديم العام للتمييز، فمثل هذه الاختلافات لايمكن استكناهها.

ثمة نوعان أساسيان من المؤشرات النصية للشخصية : التعريف المباشر والتقديم غير المباشر (إيوين 1971 ؛ 1980، ص. ص. 8 ــ 47)[1]. النوع الأولى يُسَمِّي السمة عن طريق

(1) (أ) القسط الكبير مما قيل في هذا الفصل مستمد من إيوين 1971، 1980 مع تعديلات وأمثلة من عندي. (ب) يتحدث إيوين عن الوسائل المباشرة وغير المباشرة للتمييز، إلا أنني غيرت عنوناته، مادامت مقولته الأولى لاتتضمن سوى وسيلة واحدة.

الصفة (مثلا «كان طيبا»)، إسم مجرد («لم تعرف طيبوبته حدودا»)، أو نوع إسم، بأية حال («كانت عاهرة بحق وحقيقة») أو قسم من أقسام الكلام («لم يكن يحب سوى نفسه»). النوع الثاني، من جهة أخرى، يعرضها ويضرب لها مثلا بطرق متنوعة، تاركا للقارىء مهمة استنتاج الميزة التي تتضمنها.

التعريف المباشر

«كانت إيزابيل آرتشر فتاة ذات نظريات عدة ؛ كان خيالها نشطا بشكل لافت للنظر... وأفكارها كتلة متشابكة من المخططات الغامضة...» ــ هكذا يعرف راوي هنري جيمس بعض السمات المرموقة لبطلة «صورة امرة» (1966، ص. 49، الطبعة الأصلية 1881). لكن هذه التسمية لميزات الشخصية لايمكن أخذها بعين الاعتبار كتمييز مباشر إلا إذا صدرت عن الصوت الموثوق به في النص (حول «الأصوات انظر الفصل 7. ص. ص. 129 ــ 133 ــ 140 ــ 152). فلو تم نطق نفس الكلمات من قبل أهل ألباني، مثلا، لكانت ستحمل ثقلا أخف، على نحو محتمل، وتفيد، بشكل عكسي، لتمييزها و (إن لم يكن أكثر) لآرتشر. إذا نعتت شخوص ضيقة التفكير وغبية أحداً كـ : شخص ذي نظريات عدة، أو اعتبرت خيال الشخصية «نشطا بشكل لافت النظر»، فإن أراءهم لاتحتاج إلى اعتبارها كتأكيد موثوق به لهذه الميزات في شخصية قد لا تكون استثنائيتها سوى في أعين المشاهدين الاغبياء. هكذا، قد يكون تعليق المشاهدين إشارة على ارتيابهم من النظريات أو على قلة خيالهم عوض تعريف جدير بالثقة للشخصية التي يناقشونها. غير أنه حين تنسب هذه الميزات الاستثنائية إلى إيزابيل من لدن راو موثوق به، فالقارىء مدعو ضمنيا إلى قبول هذه التعريفات[2].

(2) لكن هناك نصوصا كـ «أبناء وعشاق» (1913) للورانس تتضارب فيها مثل هذه التعريفات مع التمييزات غير المباشرة، وتكون النتيجة محيرة.

يقترب التعريف من التعميم والمفهومية، إنه كذلك تصريحي وواقع ـــ زمني. وبالتالي، فهيمنته في نص ماتكون عرضة لإحداث انطباع عقلاني موثوق به، وسكوني. قد يكون هذا الانطباع مخففا إذا بدت التعريفات نابعة، تدريجيا، من التفاصيل المجسدة، أو ممثلة مباشرة عن طريق سلوك معين، أو مقدمة بمعية وسائل أخرى للتمييز. وعندما تم فهم شخصية الانسان في الفترات الأولى من نشأة الرواية، وتقريبا حتى نهاية القرن الماضي، كتوليف لمجموعة من الميزات التي يشترك فيها كثير من الناس، اعتبرت طبيعة التعريف التصنيفية والتعميمية كمصدر قوة. ولم يعكر وضوحها وأثرها «المغلق» صفو أدب تتمظهر فيه هذه الميزات نفسها بطرق عديدة ومختلفة كذلك. فالخصيصة الاقتصادية للتعريف وقدرتها على توجيه استجابة القارئ قد عهد بها إلى الروائيين التقليديين. من جهة أخرى، بات من الصعب تحمل التعميم والتصنيف في فترة النزعة الفردية والنسبية مثل فترتنا هذه، كما تم فهم اقتصاد التعريف كشيء مختزل. علاوة على ذلك، وفي يومنا هذا، حين يفضل الشيء المثير للعواطف والمتعذر الفصل فيه على النهاية وعلى ما هو محسوم فيه، وحين يوضح التوكيد في الدور الحيوي للقارئ، فإن الوضوح والقدرة الموجهة للتعريف المباشر كثيرا ما تعتبر سلبيات بدل إيجابيات. كنتيجة، فالتعريف نادرا ما يستعمل بتواتر في تخييل القرن العشرين، ويميل التقديم غير المباشر إلى الهيمنة (إيوين 1980، ص.ص. 51 ـــ 52).

التقديم غير المباشر

يكون أي تقديم غير مباشر حين يعرض سمة أو يضرب لها مثلا بطرائق متنوعة، بدل التلميح لها. البعض من هذه الطرائق سيتم التطرق إليه في المناقشة التالية.

الفعـــل

قد تضمن سمة عن طريق أفعال مرة واحدة (أو لا ــ روتين)، مثل قتل ميرسو للعربي في «الغريب» لكامو (1942)، وعن طريق أفعال اعتيادية، مثل كنس إيفلين للمنزل في قصة جويس القصيرة التي تحمل نفس الاسم (1914). تميل أفعال مرة واحدة إلى استحضار المظهر الدينامي للشخصية. في المقابل، تميل الافعال الاعتيادية إلى إظهار المظهر الثابت والسكوني للشخصية، وكثيرا ما تكون لها آثار هزلية أو ساخرة، مثلا حين تتعلق شخصية ما بعادات قديمة في وضع يجعلها غير ملائمة. وعلى الرغم من أن فعل المرة الواحدة لا يعكس الميزات الثابتة، فلا يمكن اعتباره خصيصة شخصية غير ذات أهمية. بالعكس، فأثره الدرامي كثيرا ما يوحي بأن السمات التي يُظهرها تكون أشد حسما، على نحو كيفي، من العادات المتعددة التي تمثل روتين الشخصية.

يمكن لكل من أفعال المرة الواحدة والاعتيادية أن تنتمي إلى واحدة من المقولات التالية : فعل مهمة (أي شيء منجز من قبل الشخصية)، فعل حذف (شيء على الشخصية القيام به و لم تنجزه)، والفعل المتأمل (مخطط غير محقق أو هدف الشخصية)[3]. فكل من قتل ميرسو (مرة واحدة) وكنس إيفلين (الاعتيادي) فعل مهمة. بالنسبة لفعل مهمةحاسم وذي مرة واحدة، بإمكاننا العودة إلى روايةأخرى لكامو، «السقوط» (1956)، حيث الذي يظل هوسا لدى الشخصية الراوية وهمّاً مركزيا في النص، هو فشل الراوي في القفز إلى النهر وإنقاذ

(3) هذه نسخة معدلة للتصنيف المقترح من قبل هـ. م. دليسكي في محاضراته سنة 1965. يدرج دليسكي «فعل الذهن» و«الفعل الرمزي» في نفس التصنيف إلا أن هذين الفعلين يبدوان لي مؤسسين على مقاييس مختلفة ومن تم سيتم دمجهما في أجزاء أخرى من هذا الفصل.

المرأة الغارقة. أما الحذف الاعتيادي فهو ما يميز «إيملي» لفوكنر (1930) مثلا حين تهمل بشكل متكرر تسديد ضرائب البلدية. في حين يمكن للفعل المتأمل أن يُضمِّن سمة كامنة ويقترح الأسباب الممكنة لتركها كامنة، كما في المقطع التالي من «ربيع الآنسة جين برودي» لسبارك :

> ثم فجأة أرادت ساندي أن تكون لطيفة مع ماري ماكغريغور، وفكرت في إمكانيات الشعور بالود من غير أن تكون ودودة مع ماري عوض توبيخها... لكن معنى حضور الآنسة برودي، مجرد ماكان على طرف لسان ساندي في أن تكون ودودة معها، كبح الدافع.
>
> **(1971، ص. 30، الطبعة الأصلية 1961)**

إن كون ميل ساندي في أن تكون ودودة وكذا محوه تحت تأثير الآنسة برودي بالامكان أن يلمح في هذا الفعل المتأمل. وقد تضمن سلبية الشخصية أو ارتدادها عن الفعل حين تصبح الأفعال المتأملة اعتيادية. النموذج الأصلي المشهور لهذه الخصيصة هو هاملت، بطبيعة الحال.

يمكن لكل هذه الأصناف من الأفعال (لكن لاتحتاج إلى) أن يمنح لها بعد رمزي. ويكفي مثالين لذلك. قبل المشهد الغرامي الأول، بقليل، بين كوني تشاترلي وحارس منطقة الصيد في رواية لوارنس، يصادف الاثنان دجاجة وفرخا :

> «هناك !» قال، مقدما يده إليها. أخذت الشيء الأسمر الصغير بين يديها، وهناك وقف... لكنه رفع رأسه الصغير الجميل والأنيق الشكل بجسارة، نظر حواليه بحدة، وأطلق «صوتا» ضعيفا. «كم هو فاتن ! كم هو جسور !» قالت بهدوء.

وجاثما بجانبها، كان الحارس يشاهد بمحيا فرح الفرخ الصغير الجريء في يديها. وفجأة لمح دمعة تسقط على رسغها.
... كانت تجثو وتدفع بيديها ببطء إلى الأمام بتستر لتمكين الفرخ من الركض إلى عش الأم مرة أخرى... عاد بسرعة نحوها وجثم بالقرب منها ثانية، أخذ صغير الدجاج من بين يديها، لأنها كانت خائفة من الدجاجة، وأعاده إلى الخم... أشاحت بوجهها وأذرفت دمعا بشكل متستر.

(1961، ص. 119، الطبعة الأصلية 1928)

إن سلوك كوني في هذا المشهد يرمز إلى توقها للدفء، الحب والأمومة، وكل ذلك مغيب في زواجها.

وفيما تكمن رمزية مقطع لورانس في أفعال مهمة (احتضانها للفرخ بين يديها، بلطف، إرشاده نحو عش الأم، وبكاؤها)، يقدم المثال الثاني، المقتطف مرة أخرى من «صورة امرأة» مغزى رمزيا عن فعل الحذف :

كانت [إيزابيل] تعلم أن هذا الباب الصامت غير المتحرك ينفتح على الشارع ؛ ولو لم تكن الأضواء الجانبية مليئة بورق أخضر، لكان بالامكان أن تطل على الرواق البني الصغير وعلى رصيف القرميد البالي. لكن لم تكن لها رغبة في ذلك، لأن ذلك كان سيتعارض مع نظريتها في أن هناك مكانا غريبا وغير مرئي في الجانب الآخر ـــ مكان صار في خيال الطفل، حسب طباعه المختلفة، منطقة البهجة أو الرعب... لم تفتح قط الباب المغلق ولم تزل الورق الأخضر (المتجدد من قبل أياد أخرى) عن الأضواء الجانبية، ولم تقنع نفسها قط أن الشارع السوقي يمتد بعيدا.

(1966، ص 25)

إن عدم فتح إيزابيل للباب المنفتح على الشارع يوحي بشكل رمزي بتفضيلها للوهم على الواقع، خاصية ستلعب بعد ذلك دورا مهما في سيرتها الدرامية.

الكـــــلام

يمكن أن يكون كلام الشخصية، سواء في الحديث أو كنشاط صامت في الذهن، مؤشرا لسمة أو لسمات في كل من المضمون والشكل. ففي «الصخب والعنف» لفوكنر، يوحي مضمون عبارة لجيسن بالدرجة الأولى بتعصبه الأعمى :

«أعطي لكل ذي حق حقه، بصرف النظر عن الدين أو أي شيء آخر. لا أكن حقدا لليهود»، أقول، «إنه مجرد الجنس».

(1965، ص. 173 الطبعة الأصلية 1931)

بيد أن التناقض الباطني (يعطي للناس حقهم بصرف النظر عن الدين، ومع ذلك يكره اليهود كـ جنس) والكليشيه الأساسي («بعض أفضل أصدقائي يهود» أو بعض التعابير المشابهة) كلها تلعب بوضوح دورا في التأكيد على خصيصته المنطقية الخادعة لـ (أو أي) تعصبه الأعمى. على نحو مشابه، فما تقوله شخصية ما عن الآخر قد لايميز المتكلَّم عنه وحسب بل أيضا الذي يتكلم (انظر ص. 92).

يشكل الشكل أو أسلوب الكلام وسيلة شائعة للتمييز في نصوص تكون فيها لغة الشخوص مفردة ومميزة عن لغة الراوي. قد يكون الأسلوب مؤشرا للأصل، المكان المسكون، الطبقة الاجتماعية أو المهنة. بالتالي، فالسمات المقولبة لليهودي والحاخام تستحضر عن طريق التعابير العبرية والييدية وكذا عن طريق قلب العبارات في المقطع التالي من «هيرزوك» لبيلو :

«وأمسكت ب...»

«بماذا ؟ Beged»
«Beged. معطف»
«كساء، أيها اللص الصغير Mamzer ! آسف على أبيك. ياله من وريث خلفه ! Kaddish ما ! ستأكل لحم وفخذ خنزير، قبل أن يوارى جثمانه تحت التراب. وأنت، يا هيرزوك بتلك العينين البهيموثيتين — V'yaizov bigodo b'yodo ؟»
«وتركه في يديها».
«ترك ماذا ؟»
«Bigdo الكساء».
«انتبه إلى خطوتك، يا هيرزوك، يا موسى. أمك تعتقد أنك ستصبح Lamden عظيما — حاخاما. لكنك تعلم، كم أنت كسول. فقلوب الأمهات تتقطع mamezeirim مثلك ! إيه ! هل أعرفك، يا هيرزوك ؟ بكل ما في الكلمة من معنى».

(1973، ص. ص. 137 — 138. الطبعة الأصلية. 1964)

بالاضافة إلى المظهر الاجتماعي للشخصية الذي يظهره الأسلوب، يمكن للخصائص الفردية أن يوحى بها عن طريقه. فوفرة العبارات الثانوية والنوعية المتكررة في لغة عدد من شخوص هنري جيمس تتضمن نزعتها اتباع كل الفوارق الدقيقة لفكرة أو إحساس ما وكذا ميزة اجتهاد الفكر.

ينقل الفعل والكلام سمات الشخصية عبر علاقة سبب ونتيجة يفك مغاليقها القارئ «عن طريق العكس» : X قتل التنين، «إذن» فهو شجاع ؛ Y تستعمل عدة كلمات أجنبية، «إذن» فهي

«تفّاجة»[4]. لكن يمكن للتقديم غير المباشر الاعتماد، كذلك، على علاقة التجاور المكاني. وهذا هو حال المظهر الخارجي والمحيط. هنا كذلك قد يقدم ترابط نسبي، رغم كونه غير مهيمن، مثلما حين لايوحي لباس رث أو غرفة وسخة بالحالة المتأزمة للشخصية وحسب، بل يكون نتاجا لها أيضا. وثمة اختلاف آخر بين نوعين من المؤشرات غير المباشرة. الأول يتموقع في الزمن فيما يكون الثاني لا زمنيا. مرة أخرى فالاختلاف غير مطلق، ذلك لأن وصف المظهر الخارجي أو محيط شخصية ما قد يحيل على نقطة معينة في الزمن («في ذلك اليوم ارتدت معطفا أسود» الخ). إلا أن هذا الوصف المحدد ــ زمنيا ــ يميل إلى تمييز المزاج المؤقت بدل «الميزة الشخصية الدائمة أو الثابتة نسبيا» التي هي تعريف لسمة الشخصية عند تشاتمان (1978، ص. 127).

المظهر الخارجي

منذ بداية التخييل القصصي، استعمل المظهر الخارجي لتضمين سمات الشخصية، ولم يكن ذلك إلا تحت تأثيرات لافاتير، الفيلسوف وعالم اللاهوت السويسري (1714 ــ 1801)، الذي اكتسبت نظريته حول الفيزيونوميا ذات الارتباط بين الاثنين مكانة علمية ــ زائفة. لقد علل لافاتير صورا لعدد من الوجوه التاريخية وكذا لبعض ممن عاصروه (انظر المثال عند إيوين 1980، ص. ص. 57 ــ 58) بهدف توضيح الضرورة والارتباط المباشر بين المقومات الوجهية وسمات الشخصية. والحق أن أثر نظريته على بلزاك وعلى مؤلفين من القرن التاسع عشر كان كبيرا. لكن وحتى في قرننا هذا، لما أصبحت

(4) السببية «الطبيعية» هي : X شجاع، وبالتالي قتل التنين ؛ Y تفاجة ولهذا تستعمل عدة كلمات أجنبية.

الصلاحية العلمية لنظرية لافاتير غير مترابطة تماما، فالارتباط الكنائي بين المظهر الخارجي وسمات الشخصية مازال مصدرا قويا في يد العديد من الكتاب. وعلى المرء أن يميز في هذا الارتباط بين تلك المقومات الخارجية المدركة كخارجة عن سيطرة الشخصية، مثل الطول، لون العينين، طول الأنف (المقومات التي بدأت تنحسر بفعل تقدم مواد التجميل المعاصرة والجراحة التقويمية) وتلك التي، على الأقل، تتوقف على الشخصية، كالحلاقة والملابس. وفيما يتم تمييز الأولى عبر التجاور وحده، فللثانية معاني سببية إضافية (إيوين 1980، ص. 59). وبالامكان إيجاد كلا الصنفين في وصف لورا بطلة «يوداس المُزهر»، لبورتر، فكل منهما يوحي بقمعها للدفء، الجنس والاستمتاع المرح (joie de vivre) :

(أ) ... بيد أن الكل كان يطري عينيها الرماديتين، وشفتها السفلى المستديرة الناعمة والواعدة بالمرح، لكنها دائما قاتمة، دائما مطبقة بشكل شديد تقريبا.

(1971، ص. 389. الطبعة الأصلية 1930)

(ب) ... هذه الفتاة البسيطة التي تحجب نهديها المستديرين والمكتنزين بلباس داكن، وتخفي ساقيها الطويلتين، الجميلتين والنفيستين تحت تنورة ثقيلة. تقريبا نحيفة ماعدا الاكتناز المبهم لصدرها مثل أم مرضعة...

(1971، ص. 392)

أحيانا يتحدث الوصف الخارجي مباشرة، وأحيانا أخرى تفسر علاقته بسمة ما من قبل الراوي مثلا : «كانت عيناه الدعجاوان تعبران عن الحزن والبراءة» ؛ وقد توظف مثل هذه الشروح كتعريفات مقنعة بدل توظيفها كتمييز مباشر. يحدث هذا حين تنسب ميزة غير مرئية — مثل ما في كناية ما — إلى أحد أعضاء جسم الشخصية عوض

الشخصية ككل (مثل «عيناها الحاذقتان، بدل «إنها حاذقة»). يسمى إيوين هذه بـ «الاوصاف الظاهرية» مميزا إياها عن صنف المظهر الخارجي الذي تمت مناقشته حتى الآن (1980، ص. 61).

المحيط

كثيرا ما تستعمل، كذلك، الأشياء الفيزيقية المحيطة بالشخصية (الغرفة، المنزل، الشارع، المدينة) وكذا محيطها البشري (العائلة، الطبقة الاجتماعية) ككنايات إيحائية للسمة. وكما مع المظهر الخارجي، تكون علاقة التجاور ملحقة بعلاقة السببية على نحو متواتر. إن منزل الانسة إيميلي الخرب بغباره الكثيف ورائحته الشديدة الرطوبة، كناية على تفسخها، لكن تعفن المنزل هو كذلك نتيجة لفقرها ومزاجها الرهيب. مرة أخرى، وكما مع المظهر الخارجي، فالارتباط العلمي الزائف بين الشخصية والمحيط قد تم تأسيسه في القرن التاسع عشر. فعقيدة الجنس، واللحظة والوسط، التي قام بتفسيرها المؤرخ والفيلسون الفرنسي هيبوليت تاين (1828 ــ 1893) كان لها تأثير حاسم على استغلال المحيط في كتابة بلزاك وزولا. بيد أن السببية التي افترضتها هذه العقيدة كانت أقل وضوحا في استعمال بلزاك للكنايات المكانية من استعمال زولا لها. هذا الاختلاف قد يوضح عن طريق مقارنة مفصلة (لا يتسع المجال لها) لوصف منزل فوكيه وسكانه في «الأب غوريو» (1834) ووصف المنجم وعماله في «جيرمينال» (1885).

الدعم عن طريق التناظر

أعالج التناظر كدعم للتمييز عوض معالجته كنوع مستقل لمؤشر ــ الشخصية (مساويا للتعريف المباشر والتقديم غير المباشر) ذلك أن

قدرته التمييزية تعتمد على التأسيس الرئيسي، بوسيلة أخرى، للسمات التي يتأسس عليها. على سبيل المثال، ليس محتملا أن يدل مشهد طبيعي كئيب وموحش ضمنا على تشاؤم شخصية ما. غير أنه قد يعزز إدراك القارئ لهذه السمة مجرد ما أن تظهر من خلال فعل الشخصية، كلامها أو مظهرها الخارجي[5].

يجب أن يذهب التفاضل بين التناظر والمؤشرات الأخرى للشخصية إلى مدى أبعد شيئا ما. مادامت العناصر الاستعارية (المتناظرة) تميل إلى أن تكون ضمنية في الكنايات، قد يتساءل المرء حول الفرق بين ما أدعوه تناظر ومثل هذه الأشكال من التقديمات الكنائية كالمظهر الخارجي والمحيط. أليست صرامة لباس لورا موازية لصرامة شخصيتها، وأليس تعفن منزل الآنسة إيميلي متناظر مع انحطاطها ؟ الاجابة على السؤالين تكون إيجابا، ومع ذلك فهذه التقديمات غير المباشرة مؤسسة بالأساس على التجاور، علاقة إما غائبة عن أو تقريبا أقل هيمنة في التناظرات المناقشة هنا. علاوة على ذلك، وكما رأينا آنفا، كثيرا ما يستلزم التقديم المباشر سببية ــ قصة ضمنية. من جهة أخرى، يكون التناظر رابطا نصيا بشكل صرف، مستقلا عن سببية ــ القصة. وكما يشير إيوين، كثير من التناظرات، وليست كلها برغم ذلك، قد تم تطويرها عن طريق التصورات المستلزمة للسببية، مثل الاعتقاد القروسطي بعلاقات السبب والنتيجة بين الاضطراب في عالم الانسان والجيشان في الطبيعة، لكنهما مدركان كتمييز متناظر على نحو صرف، عندما يكف الارتباط كارتباط فعال

(5) سنة 1971 عالج إيوين «التمييز المتناظر» بتكافؤ مع التمييز المباشر وغير المباشر. ويبدو أنه تردد سنة 1980 بين إخضاعه إلى التقديم غير المباشر (ص. 49) ومعالجته كنوع مستقل للتمييز (ص. ص. 99 ــ 100) رغم تخلل رؤيا داخل مكانته المختلفة (ص. ص. 100 ــ 101) المتأسس عليها تعليقي أعلاه.

بشكل قوي (1980، ص 100). وبرغم أن التحول من نوع إلى آخر لا مفاجئ ولاصرف، وأن كلا منهما قد يتداخل في التطبيق في كثير من الأحوال، فالفرق لايزال صالحا من حيث المبدأ.

ستتم أدناه مناقشة ثلاث طرائق بواسطتها يمكن للتناظر أن يدعم التمييز، بدون افتراض شمولية هذه الطرائق، إذ في كل منها قد يؤكد التناظر إما على التشابه أو التقابل بين العنصرين المقارنين، كما قد يكون التناظر إما مقررا على نحو صريح أو على نحو ضمني، يُترك للقارئ استكناهه.

الأسماء المتناظرة

حسب هامون (1977، ص. ص. 147 ــ 150، الطبعة الأصلية 1970)، يمكن للأسماء أن توازي سمات ــ الشخصية في أربع طرائق : (أ) مرئي، كحين يتوحد الحرف O مع شخصية دائرية وثخينة والحرف I مع شخصية طويلة ونحيفة (الأمثلة التي يردها). (ب) سمعي، سواء في المحاكيات الطبيعية كطنين الذباب في إسم «Beelzebub» أو بشكل أقل محاكيا للطبيعة على نحو صارم «Akaky Akakievitch» المستهزء به بفعل إسمه، في «المعطف» لغوغول (1842). (ج) نطقي، مثل «Gradgvind» في «أوقات صعبة» لديكنز (1854)، الموحية بالميزة الأساسية للشخصية عن طريق نطق الاسم وحركات العضلات التي يفرضها. (د) مرفولوجي، كحضور «bœuf» (الثور) في «Bov / ary» أو تضام «hors + La» (خارجا + هناك) في اسم المخلوق العجيب في «Le Horla» لموباسون (1887).

على نحو قريب من مقولة هامون الأخيرة، رغم عدم تأسيسها على المرفولوجي، فالضم هو الارتباط الدلالي الذي يناقشه إيوين (1980،

ص. ص. 102 ــ 107). في الاليغوريات، يمثل الاسم السمة أو السمات الأساسية للشخصية : Pride, Lust, Goodman. والاستعمال المعاصر القيم لذلك يوجد في «المرتفعات المتثائبة» لزينوفييف (1976) التي تنتقد المجتمع السوفييتي في فيض من السكيتشات الموجزة لبعض القوالب كـ : «Careersit», «Slanderer», «Chatterer», Sociologist» وفي الأخير Truth-teller. وحتى في بعض النصوص غير الاليغورية كثيرا ما يلجأ إلى الموازاة الدلالية بين الاسم والسمة. فالسيدة Newsome في «السفراء» لهنري جيمس (1903) تمثل العالم الجديد، والخائن في «ربيع الآنسة جين برودي» لسبارك يدعى «ساندي الغريب، والحسناء الطامسة لذاتها والتي منحت اسمها لاحدى قصص موباسون تسمى «الآنسة لؤلؤة» (1886). وأحيانا يتأسس التناظر على الإحالات الأدبية أو الميثولوجية، كما في اسم «ديدالوس» في «صورة الفنان في شبابه» لجويس (1916)، ناقلا بذلك إلى ستيفن الابداع، الكبرياء، وإمكانية الانهيار المتوحدة مع سلفه الاغريقي.

بدل التأكيد على التشابه، يمكن للتناظر أن يركز كذلك على التقابل بين الاسم والسمة، خالقا على نحو متواتر أثرا ساخرا. وهذا هو الحال في «تحت أعين الغرب» لكونراد (1911) حين يبدو رازوموف، ابن العقل (من جذور بولونية) وقد استحكمت فيه الحوافز اللاواعية بشكل متردد أكثر من العقل، إذ كثيرا ما، وعلى نحو دقيق، يتباهى بعقلانيته. ومثل التشابهات، يمكن للتقابلات أن تحددها الإحالات الأدبية. حين يمنح اسم لوارا، المقتبس من سونيتات بيترارك الممجدة، إلى ثورية جاحدة للحب في «يوداس المزهر» لبورتر، تكون النتيجة اصطداما يحدد بشكل ساخر الانحراف المتضمن في تقشف لورا. ورغم أن «يولسيس»، ليس هو إسم الشخصية الرئيسية في رواية جويس (1922)، فوضعية عنوانه توحي بتناظر مع

الشخصية الرئيسية، بلوم، والتقابل بين البطل الميثولوجي ونظيره العصري يسلط الأضواء الساخرة على الأخير.

المشهد الطبيعي المتناظر

كما رأينا في (ص. ص. 101 ــ 102)، فالمحيط الاجتماعي أو الفيزيقي للشخصية لايقدم فقط سمة أو سمات بشكل غير مباشر، بل ولكونه من صنع الانسان، فقد يسببها أو يتسبب عن طريقها (X يعيش في ضاحية فقيرة جدا، إذن فهو غير مبتهج أو ــ العكس بالعكس ــ Y متأزمة، إذن، فمنزلها مهمل. من جهة أخرى، يكون المشهد الطبيعي مستقلا عن الانسان، ولذلك، لا يضمر علاقة سببية ــ القصة مع الشخوص، على نحو طبيعي، (رغم أن اختيار الشخصية للعيش أو قضاء وقتها في موقع طبيعي ما قد لايوحي بعلاقة سبب ــ نتيجة). إن التناظر المؤسس من قبل النص بين مشهد طبيعي ما وسمة ــ شخصية ما قد يكون إما «قويما» (مؤسسا على التشابه) وإما «معكوسا» (مؤكدا على التقابل). في «مرتفعات وودرينغ» لبرونتي (1847) يتشابه هيثكليف وكاثرين مع البرية التي يعيشان فيها، مثلما توازي طبيعة عائلة لينتون الهدوء المخيم على المكان الذي تقطن به. من جهة أخرى، في قصيدة بياليك القصصية «في مدينة الذبح» (1904) تتأكد وحشية القتلة (وكذا لامبالاة الإله) بواسطة التقابل الحاد بين المذبحة المنظمة والمشهد الطبيعي التافه الذي تحدث فهي : «سطعت الشمس، ازهرت الأقاقيا، وإربا إربا قطَّع الذباحون» (الترجمة الحرفية لشلوميت). وقد لايكون المشهد الطبيعي متناظرا مع سمة الشخصية فحسب، بل أيضا مع المزاج العابر، غير أنه في هذه المقدرة لايكون مؤشر شخصية على نحو صارم.

التناظر بين الشخوص

حين تُقدَّم شخصيتان في نفس الظروف، فالتشابه أو التقابل بين

سلوكهما يؤكد السمات المميزة لكليهما. ثمة، بالتالي، تمييز تبادلي في السلوك المتقابل للاخوة كارامازوف الأربعة عند دوستيفسكي حيال أبيهم (1880). على نحو مشابه، تحدد قسوة الأخوات في «الملك لير» لشيكسبير، طيبوبة كورديليا (والعكس بالعكس) بواسطة التقابل، غير أن التناظر يوحي كذلك بالتشابه بين الأختين الطيبة والشريرة : فيما تقنِّع ريغان وغونيريل الحقيقة عن طريق المبالغة في المشهد الافتتاحي، تقنعها كورديليا عن طريق تصريح أضعف.

بعد رسمنا للمقولات العامة الأساسية المتصلة بالتمييز، يبدو من الملائم أن نخلص إلى بعض الاعتبارات المستقاة من دراسة نصوص فردية. أولا، إن مؤشر الشخصية لايوحي دائما بسمة مع استثناء أخريات، فقد يتضمن الحضور المشترك لعدة سمات، أو يسبب للقارئ ترددا بين عنونات متنوعة. ثانيا، إن عد أدوات التمييز المستعملة في النصوص الفردية غير كاف. وقد يكون بناءا، على سبيل المثال بهدف تعيين نوع التمييز المهيمن في نص معين أو شخصية معينة. وهذا يمكن أن يتصل، بحسب اهتمام الناقد، بصنف الشخصية موضوع النقاش، الاهتمام الموضوعاتي بالأثر، الجنس الذي ينتمي إليه، الأشياء المفضلة لدى المؤلف، معايير الحقبة، وماشابه ذلك. على نحو مواز فالشيء المهم هو فحص التفاعل بين الوسائل المتنوعة للتمييز. والنتيجة، كما عملية القراءة، ستكون مخالفة بحسب ما إذا كانت المؤشرات تكرر نفس السمة بطرق مختلفة، تكمل الواحدة الأخرى، وتتداخل على نحو جزئي، أو تتعارض فيما بينها (إيوين 1971، ص. 24). مثل هذا التحليل لن يكون إلى قاصدا إحداث تعقيدات وفوارق دقيقة بعيدة كل البعد عما يمكن عرضه هنا.

النص : التبئير

التبئير و / مقابل السرد

تقدم القصة في النص عبر وساطة «موشور»، «منظور»، «زاوية الرؤية»، منطوقة من قبل الراوي، رغم أنها ليست بالضرورة له. ومقتفية أثر جنيت (1972)، سأسمي هذه الوساطة «التبئير». لكن مادام محتملا أن القراء الانجلو ساكسونيين سيربطون «الموشور»، «المنظور»، «زاوية الرؤية، بمصطلح «وجهة النظر» الأكثر شيوعا، سأبدأ بشرح لماذا اخترت «التبئير» كبديل له.

يعتبر جنيت أن لـ «التبئير»، درجة من التجريدية التي تلغي الايحاءات المرئية، على وجه التخصيص، لـ «وجهة النظر»، وكذا للمصطلحات الفرنسية المعادلة لها، «الرؤية» (بويون، 1946) أو «الحقل»، (مثل ما في «تقييدات الحقل» لدى بلين، 1954) (جنيت 1972، ص. 206)[1]. لكن، يبدو لي أن مصطلح «التبئير» لا يخلو من إيحاءات بصرية — تصويرية، و— مثل «وجهة النظر» — يجب على حسه المرئي الصرف أن يتسع ليشمل التوجه المعرفي، الانفعالي، والايديولوجي (انظر ص. ص. 118 — 123). إن سبب اختياري لـ «التبئير» مختلف عن جنيت، رغم أنه يكمن بشكل دقيق في معالجته له كمصطلح تقني. وإن لمعالجة جنيت إيجابيات كبيرة في حل اللبس بين المنظور والسرد، لبس كثيرا ما يحدث حين يتم استعمال «وجهة النظر» أو مصطلحات مشابهة.

---

(1) يربط كذلك جنيت «التبئير» بالمصطلح الذي اقترحه بروكس ووارن (1959، الطبعة الأصلية 1943) «بؤرة السرد».

كما بين جنيت، فأغلب الدراسات حول وجهة النظر (ك. بروكس ووارن 1959. الطبعة الأصلية 1943 ؛ شتانزل 1955 ؛ فريدمان 1955 ؛ بوث 1961 ؛ رومبرغ 1962) تعالج مسألتين مرتبطتين لكنهما مختلفتان كما أو أنهما تتغيران على نحو متبادل. ومصاغتين بإيجاز، فهاتان المسألتان هما «من يرى ؟» مقابل «من يتكلم ؟» واضح أن أي شخص (و «بالتناظر» أي أداة قصصية)[2] قادر على الرؤية والكلام، وحتى على القيام بهما معا ــ أمر يُسهل الخلط بين النشاطين. علاوة على ذلك، يستحيل تقريبا الكلام بدون خيانة «وجهة النظر» لشخصية ما، إذا ما حدث ذلك عبر اللغة المستعملة فقط، كذلك، فأي شخص (و «بالتناظر» أي أداة قصصية) قادر على تولي قول مايراه شخص آخر أو ما قد رآه. هكذا، قد يكون الكلام والرؤية، السرد والتبئير منسوبا، وليس بحاجة، إلى نفس الأداة. هذا الفارق بين النشاطين ضرورة نظرية، ولا يمكن للعلاقات المتبادلة بينهما أن تدرس بدقة إلا على أساسه.

آمل أن توضح الأمثلة الخاصة كلا أسباب اللبس وتضمينات الفوارق. من المتفق عليه بصفة عامة أن في «صورة الفنان في شبابه» كل شيء يرى من خلال عيني ستيفن. وحسب بوث، «أي رؤية داخلية مؤكدة، مهما كان عمقها، تحول مؤقتا الشخصية ذات الذهن المجلو إلى راوٍ» (1961، ص. 164). إذا ما تم قبول ذلك، لا يصير ستيفن أداة التبئير («مبئرا») فحسب بل راويا كذلك[3]. لكن وحتى

(2) لدي شكوك كبيرة حول صلاحية تشخيص «الأدوات القصصية» (بمعنى معالجتها كما لو كانت بشرا). والحق يقال إنني لهذا السبب استعمل مصطلح «أداة». مع ذلك، ثمة لمسة من التشخيص في هذه النقطة من المناقشة ــ محتفظ بها لأنها قد تكون واحدا من أسباب الخلط الذي أحاول شرحه.

(3) رغم أن بوث يتحدث في الكتاب برمته عن «وجهة النظر» والسرد كما لو كانا نفس الظاهرة، فإنه لايخلط بين الاثنين عند مناقشته لستيفن (1961، ص. 163).

في المقاطع التي تقترب فيها اللغة من «ترجمة» إدراكات ستيفن، يبقى التواصل اللفظي والتبئير غير اللفظي منفصلين. لنأخذ على سبيل المثال، مستهل الرواية :

في يوم من الأيام، وكان يوما جميلا جدا، كانت هناك بقرة قادمة عبر الطريق، وقابلت هذه البقرة القادمة عبر الطريق صبيا صغيرا لطيفا جدا إسمه الطفل «تاكو».

قص عليه أبوه هذه القصة، وكان ينظر إليه من وراء نظارته. كان له وجه كثيف الشعر. أما هو فكان الطفل «تاكو». وسارت البقرة عبر الطريق إلى حيث تسكن «بيتي بيرن» التي تبيع فطائر الليمون(*).

(**1963**، ص. **7**. **الطبعة الأصلية 1916**).

لاتنقل اللغة إدراكات الطفل فحسب، بل تحتوي أيضا على تعابير صبيانية. ومع ذلك فهي ليست لغة ستيفن وليس الراوي في هذا المقطع هو ستيفن. لشيء واحد، هو أن الطفل الذي مازال يتبول في السرير (انظر الفقرة التالية في الرواية) يكون عاجزا على صياغة جمل مكتملة كالتي تم الاستشهاد بها آنفا. ولشيء آخر، ففي هذا المقطع تتم الاحالة على ستيفن بضمير الغائب «له»، «هو» (he, him)، وهو اجراء من المحتمل عدم اتخاذه لو كان هو الراوي نفسه في القصة (رغم أن هناك من قد يبرهن على قدرة الأطفال على فعل ذلك).

على نحو مشابه، يكون التبئير والسرد منفصلين في ما يدعى بالنص الاستعادي بضمير المتكلم، رغم أنه عادة ما تتجاهله الدراسات حول

(*) اعتمدنا ترجمة، ماهر بطوطي دار الآداب، الطبعة الثانية، 1978، ص. 7 (المترجم).

وجهة النظر[4]. يروي بيب في «الآمال الكبرى» الأحداث التي وقعت له في الماضي :

«يجب أن تنتظر هنا، أيها الطفل، قالت إيستيلا واختفت، وأغلقت الباب.

انتهزت فرصة تواجدي لوحدي في الفناء، للنظر إلى يدي الخشنتين وجزمتي الوضيعة. لم يكن رأيي حول هذه الأشياء الاضافية مرضيا، فلم تضايقني قط من قبل، لكنها أقلقتني الآن، كلواحق مبتذلة.

(1978، ص. ص. 91 ـــ 92، الطبعة الأصلية 1860 ـــ 61)

على الرغم من أن ذلك تسجيل للأشياء كما رآها الطفل، وأحس بها، وفهمها، فكلمات مثل «أشياء إضافية» و «لواحق» ليست في معجم الطفل، بشكل واضح. إن الراوي هو بيب، البالغ، فيما المبئر هو بيب، الطفل[5].

بالامكان الآن، وعلى نحو صريح تصييغ تضمينات للمناقشة الآنفة.

أ ـــ مبدئيا، التبئير والسرد نشاطان مختلفان.

ب ـــ في ما يدعى بـ «مركز وعي ضمير الغائب» («السفراء» لجيمس، و «صورة...» لجيمس جويس) يكون مركز الوعي (أو «العاكس») هو المبئر، فيما يكون مستعمل ضمير الغائب هو الراوي.

---

(4) سيتم تعديل الاصطلاحات المتصلة بالسرد في الفصل 7.

(5) في الواقع إن الوضعية أكثر تعقيدا، مادام الراوي بيب كثيرا ما يتحرك كمبئر أيضا، فالقصة أحيانا تكون مبأرة من قبل الطفل المجرب وأحيانا من قبل الراوي البالغ.

ج ــ التبئير والسرد منفصلان كذلك في القص الاستعادي بضمير المتكلم.

د ــ فيما يتعلق بالتبئير، ليس ثمة اختلاف بين مركز وعي ضمير الغائب والسرد الاستعادي بضمير المتكلم. في كل منهما المبئر شخصية ضمن العالم المتمثل. أما الاختلاف الوحيد بينهما فهو هوية الراوي.

هـ ــ لكن، أحيانا قد يتوحد التبئير والسرد، كما سيتم استجلاؤه في القسم التالي.

حتى الآن، قمنا بمناقشة التبئير وأداته، المبئر. لكن لايكون القص مبأرا من قبل شخص ما فحسب، وإنما يكون كذلك حول شخص أو شيء آخر (بال 1977، ص. 29). بتعبير مخالف، يحتوي التبئير على الذات / الفاعل والموضوع. إن الذات («المبئر») هي الأداة التي يوجه إدراكها العرض، فيما يكون الموضوع («المبأر») هو ما يدركه المبئر (بال 1977، ص. 33). وسيؤخذ كل من المبئر والمبأر في الاعتبار ضمن التصنيف التالي.

أنواع التبئير

ثمة مقياسان سيتم استخدامهما في هذا القسم لعرض أنواع التبئير المختلفة : الموقع الموصول بالقصة، ودرجة الاستمرار. وستعالج المقولات المعروضة هنا بشكل أكثر إسهابا في القسم القادم، حيث ستناقش تمظهراتها في الأوجه المختلفة للتبئير.

الموقع الموصول بالقصة

يمكن أن يكون التبئير خارجيا أو داخليا بحسب القصة[6]. عندما

(6) على نحو متعمد يحيد الفرق عندي بين التبئير الخارجي والداخلي عن تصنيف جنيت «للمحكي» إلى اللامبأر، المبأر على نحو داخلي والمبأر على نحو خارجي =

يتم الاحساس باقتراب التبئير الخارجي من الاداة الراوية، تسمى أداته آنذاك «الراوي ــ المبئر» (بال 1977، ص. 37). وهذا هو نوع التبئير المهيمن في «توم دجونز» لفيلدينغ (1749)، «الأب غوريو» لبلزاك (1834) و «الطريق إلى الهند» لفورستر (1924)، على سبيل الحصر. غير أن التبئير يمكن أن يقع كذلك في القص بضمير المتكلم سواء عندما تكون المسافة الزمنية والسيكولوجية بين الراوي والشخصية صغرى (مثل ما في «الغريب» لكامو، 1957) أو عندما يكون الادراك الذي من خلاله تنقل القصة، هو إدراك الذات الراوية بدل إدراك الذات المجربة. والمثال الهام والاشكالي لذلك هو «Araby» لجويس (1914) الذي ستتم مناقشته أدناه.

كما يقترح المصطلح، فمحل التبئير الداخلي يكون داخل الأحداث المتمثلة. وعلى نحو عام يأخذ هذا النوع شكل شخصية ــ مبئرة، مثل Sartoris Snopes الصغير في «الهري المحترق، لفوكنر (1939) أو بيب الطفل في عدة أجزاء من «الآمال الكبرى». لكن أحيانا لايكون التبئير الداخلي إلا وِقفة نصية، برغم أن مثل هذه الوقفة غير المشخصة تميل إلى أن تُمنح من لدن القراء ذوي ميزات الشخصية.

= (1972، ص. ص. 206 ــ 207). يتوافق «اللامبأر» عنده مع «التبئير الخارجي» عندي و «المبأر على نحو داخلي» متناظر مع «التبئير الداخلي» عندي. غير أن مقولته الثالثة («المبأر على نحو خارجي») متأسس على مقياس مخالف وسيتم دمجه في مكان آخر من مناقشتي. كما برهنت بال بشكل مقنع (1977، ص. ص. 28 ــ 29)، يتأسس تصنيف جنيت على مقياسين مختلفين : فيما يحيل الفرق بين اللامبأر والمبأر على نحو داخلي على موقع المدرك المبئر)، يحيل الفرق بين المبأر على نحو داخلي والمبأر على نحو خارجي على الموضوع المدرك (المبأر). ويبدو أن استعمال شتانزل لـ «الخارجي والداخلي» (1981، ص. ص. 5 ــ 6) مقترب من استعمالي، وكذا أوسبنسكي (1973، ص. 130 وموضع آخر).

لنعرض مثالا كلاسيكيا عن «الغيرة» لروب غرييه، في هذا الاطار :

الآن دلفت أ... إلى حجرة النوم من الباب الداخلي المنفتح على المدخل الرئيسي، لاترى النافذة العريضة المفتوحة التي من خلالها — من الباب — بإمكانها رؤية هذه الزاوية للمصطبة. عادت الآن ناحية الباب لغلقه وراءها...

عمرد الدرابزين الثقيل ليس له طرف متروك في الأعلى. واللون الرمادي للخشب المعروض تلمع شقوقه الطويلة الرقيقة. في الجانب الآخر من الدرابزين، على طول ستة أقدام أسفل مستوى الفيراندا، تبدأ الحديقة.

لكن بعيدا عن حجرة النوم تمر العين على الدرابزين وتلمس السطح إلى حد أبعد فقط، على المنحدر المقابل للوادي الصغير، وسط مزرعة أشجار الموز، والشمس لا تبين بين كثافة الأوراق الكبيرة الخضراء. ومع أن هذا القطاع لم يتم حرثه إلا مؤخرا، فما زال بالامكان رؤية صفوف الأشجار المتقاطعة بوضوح، ونفس الشيء بالنسبة لجل الملكية المشاهدة من هنا...

(1965، ص. ص. 39 — 40 الطبعة الأصلية بالفرنسية 1957)

ليس ثمة مبئر مشخص هنا أو في مكان آخر في «الغيرة» ومن النظرة الأولى قد يبدو التبئير خارجيا. بيد أن تعابير مثل «بإمكانها رؤية هذه الزاوية»، «بعيدا عن حجرة النوم تمر «العين» على الدرابزين»، «الملكية المشاهدة من «هنا» تتضمن موقعا داخل القصة تراقب منه الأشياء. لقد كان موريست (1963) الأول الذي حدس — كما فعل العديد من القراء بعده — أن «العين» تنتسب إلى الزوج الغيور الذي «تلون» رؤيته الحقائق المنقولة في النص.

إن أحد الاختبارات للتمييز بين التبئير الخارجي والداخلي هو

محاولة «إعادة كتابة» القطع المعين بضمير المتكلم. إذا كان ذلك ملائما ـــ فالقطع مبئر على نحو داخلي، أما إذا حدث العكس ـــ فالتبئير خارجي (بارث 1966، ص. 20 ؛ جنيت 1972، ص. 240). وليس واضحا ماإذا كان بالامكان وضع تعريف لهذه الملائمة بمصطلحات نحوية صارمة أو بمصطلحات الاحتمال الأكثر مراوغة.

وكما بإمكان المبئر أن يكون خارجيا أو داخليا بحسب الأحداث المتمثلة، فالمبأر يمكن أن يرى إما من خارج أو من داخل[7]. إلا أن التصنيفين المتوازيين لايتوافقان بالضرورة (وهذا هو لماذا اختار «الخارجي / الداخلي للأول و «من خارج / من داخل» للآخر). قد يدرك مبئر خارجي موضوعا إما من خارج أو من داخل. في الحالة الأولى، لاتقدم إلا التمظهرات الخارجية للموضوع (شخص أو شيء) مثل ما في عدد من قصص الانجيل :

> واستيقظ إبراهيم باكرا في الصباح، وركب حماره، وأخذ معه اثنين من فتيانه، واسحق ابنه وشق الخشب للنار المقترحة، ونهض متجها صوب المكان الذي أوصاه به الرب.

(**سفر التكوين 22 : 3**)

فإبراهيم سيضحي بابنه، ومع ذلك لايتم تقديم سوى أفعاله الخارجية، أما أحاسيسه وأفكاره فتبقى مبهمة. في الحالة الثانية، يقدم المبئر الخارجي (الراوي ـــ المبئر) المبأر من داخل، نافذا إلى أحاسيسه وأفكاره. وهذا هو ما يحدث في المقطع التالي من «أبناء وعشاق» للورانس :

> لم تعتقد [ميريام] في قرارة نفسها أنها ستراه ثانية. لم تصدق

---

(7) بشكل مفيد، يمكن ربط هذا الفرق بمحور «النفاذ إلى الحياة الباطنية، المناقش في الفصل حول الشخصية (ص. ص. 65 ـــ 66).

نفسها أولا، وشككت فيما إذا كانت قادرة لأن تكون كما سيطالبها به. بكل تأكيد لم تر نفسها قط سعيدة طوال حياتها معه. لقد رأت المأساه، الحزن، والتضحية أمامها. في التضحية كانت فخورة، وفي نكران الذات كانت قوية، لأنها لم تأمل من نفسها تحمل الحياة اليومية. كانت مستعدة للأشياء الكبيرة والأشياء العميقة، كالمأساة. لكن كفاية الحياة اليومية الوضيعة هو ما لم تستطع تحمله.

(1962، ص. 265. الطبعة الأصلية 1913)

على نحو مشابه، قد يدرك المبئر الداخلي الموضوع من داخل، خاصة حين تكون هي نفسها كلا من المبئر والمبأر، مثل مولي بلوم في «يولسيس» لجويس (1922)، لكن إدراكه أوإدراكها قد يكون أيضا مقتصرا على التمظهرات الخارجية للمبأر، مثل ما في المقطع المستشهد به من «الغيرة» وفي عدة نصوص قصصية لكافكا وهيمنغواي.

درجـة الاستـمـرار

قد يبقى التبئير ثابتا طوال القص، كما في «الذي علمته ميزي» لجيمس (1897)، لكن يمكن كذلك أن يتعاقب بين مبئرين مهيمنين إثنين، كما في «ماندالا الصلب» لوايت (1966)، أو ينقل بين عدة مبئرين، كما في «الصخب والعنف» لفوكنر (1931). وليس هذا التمييز بين التبئير الثابت، المتغير والمتعدد أقل تطبيقا في المبأر منه في المبئر.

أوجـه التبئـيـر

أشرت في بداية هذا الفصل بأن الحس المرئي الصرف لـ «التبئير» ضيق جدا. وقد حان الوقت لمناقشة الأوجه المتنوعة للظاهرة

ولاستجلاء كيف يتمظهر المقياس الخارجي / الداخلي نفسه في كل منها. وسيتم تشغيل درجة الاستمرار في الوقت المناسب[8].

الـوجـه الادراكـي

يتحدد الادراك (البصر، السمع، الشم، الخ) عن طريق رابطين أساسيين : المكان والزمان.

المكـــان

«مترجما» إلى مصطلحات مكانية، يأخذ الموقع الخارجي / الداخلي للمبئر شكل نظرة عين الطائرة مقابل نظرة ملاحظ محدود. في الشكل الأول، يكون المبئر متموقعا في نقطة عالية عن موضوع أو مواضيع إدراكه. هذا هو الموقع الكلاسيكي للراوي ـــ المبئر، مقدما سواء نظرة بانورامية أو تبئير أشياء «تحدث» في «ذات الآن» في أمكنة مختلفة. على أن المناظر البانورامية تكون متكررة في بداية ونهاية القص أو في أحد مشاهده (أو سبنسكي 1973، ص. 64)[9]. مثل ذلك يوجد في وصف سولاكو في بداية «نوسترومو» لكونراد (1904) ووصف شاندرابور في مستهل «الطريق إلى الهند» لفورستر (1924). أما التبئير المتزامن الآني فيمثل على نحو ملائم من قبل Voss لوايت (1960، الطبعة الأصلية 1957). ففيما يصارع فوس بهدف عبور الصحراء الاسترالية، تقدم للقارىء لمحة خاطفة عن المرأة التي تركها

(8) يتأسس العرض التالي بالدرجة الأولى على أوسبنسكي (1973 الطبعة الأصلية بالروسية 1970) مع تعديلاتي، لكن أيضا على نفس المقولات المقترحة من قبل تشاتمان (1978)، شتانزل (1981) ورون (غير منشور). أما أوسبنسكي فلا يفرق دائما بين السرد والتبئير، ولا بين الراوي والمؤلف.

(9) لايستعمل أوسبنسكي مصطلح «بانوراميك» الذي استعرته من لوبوك 1963، الطبعة الأصلية 1921.

خلفه في سيدني (1960، ص. 394). وفيما بعد، بمجرد ما يصل آخر أحياء البعثة إلى البروز الصخري حتى يهوي. ويوحي تبئير متزامن آني بأن ما أن يحذق قائد فرقة الإنقاذ في نفس «الصخور الوعرة على مسافة قريبة» (ص. 427) حتى يعلن عن قرار العودة إلى الساحل والتخلي عن البحث عن البعثة المفقودة.

تستحيل أي نظرة بانورامية أو متزامنة آنية حين يرتبط التبئير بشخصية أو موقع غير مشخص داخلي في القصة. في مثل هذه الحالات، إذا كانت الشخصية ــ المبئر داخل غرفة مغلقة، فالغرفة نفسها يمكن أن تقدم من خلال عينها، وليس الشارع، ما لم تكن هناك نافذة من خلالها تطل على الشارع (مثل ما في «إيفلين» لجويس، 1914). وإذا ما خرج المبئر الداخلي إلى الشارع فيما بعد، فالقارئ قد يرافقه. هذا التقييد يشرح لماذا يتم وصف داخل منزل الانسة إيميلي في «وردة لإيملي»، لفوكنر من قبل مندوبية الضرائب وبعدئذ مرة أخرى في النهاية، بعد موتها. ولأن النص برمته مبأر على نحو داخلي من طرف أحد أهل المدينة، ولأنه لم يسمح لأحد بدخول منزلها لسنوات عديدة، فالمبئر الداخلي لايدرك إلا الداخل إذا ما «صاحب» المقتحمين له.

قد يتحول التبئير المكاني أو النظرة من عين الطائر إلى الملاحظ المحدود أو من نظرة ملاحظ محدود إلى نظرة آخر. هكذا في «الحرب والسلم» (1864 ــ 1869)، «يرافق» القارئ بيير إلى معركة بوردينو، لكنه لايبقى مرتبطا بإدراكات بيير طوال الحرب. «بعد أن وصلنا إلى ساحة المعركة، لسنا مقييدين بالبقاء معه ؛ فقد نتركه ونرتكن إلى مواقع مكانية أخرى» (أو سبنسكي 1973، ص. ص. 58 ــ 59).

الـزمـــن

في حالة المبئر غير المشخص، يكون التبئير الخارجي كُلاًّ زمنيا، واستعاديا في حالة الشخصية المبئرة لماضيها. من جهة أخرى، يكون التبئير الداخلي متزامنا مع الحقائق المنظمة من قبل المبئر. بمعنى آخر تكون تحت تصرف المبئر الخارجي كل الأبعاد الزمنية للقصة (الماضي، الحاضر، والمستقبل، فيما يبقى المبئر الداخلي مقتصرا على «حاضر» الشخوص (أو سبنسكي 1973، ص. ص. 67، 113). المثال المفيد لذلك هو «وردة لايميلي». فالراوي والمبئر في هذا القص هما نفس «الشخص» : أحد أهل مدينة إيميلي. إلا أن الموقع الزمني للاثنين المواجه للأحداث المروية يجلوهما كأداتين منفصلتين «على نحو زمني يكون الراوي خارجا عن القصة، عالما بالنهاية حين يشرع في السرد. ومع ذلك يختار عدم البوح بفهمه الاستعادي، مقتصرا في إدراكاته على معارف أهل المدينة أثناء الأحداث. هكذا، فالمبئر ليس بمواطن كراوٍ بل أهل المدينة (وهو واحد منهم) كملاحظين محدودين في المرحلة الأولى. هذا الاختيار للمبئر الداخلي يمنح المعقولية لكبح الحقائق المستعملة بهدف خلق أثر الصدمة حين يُروى اكتشاف جثة هومر.

الوجه السيكولوجي

فيما يكون للوجه الادراكي علاقة بالمجال الحسي للمبئر، يهتم الوجه السيكولوجي بذهنه وانفعالاته(10). وكما توحي بذلك الجملة الآنفة، فثمة مكونان محددان كذلك : التوجه المعرفي والانفعالي للمبئر تجاه المبأر.

---

(10) يجب أخذ هذه المصطلحات على نحو استعاري عند تطبيقها على أداة قصصية عوض شخص حقيقي.

المكــون المعرفــي

الاطلاع، الحدس، الاعتقاد، الذاكرة ــ هذه بعض من مصطلحات المعرفة. ومتصورا ضمن هذه المصطلحات، يصير التعارض بين التبئير الخارجي والتبئير الداخلي تعارضا بين المعرفة اللامحدودة والمعرفة المحدودة، من حيث المبدأ. المبئر الخارجي (أو الراوي ــ المبئر) يعرف كل شيء عن العالم المتمثل وحين يقيد معرفته، فإنه يقوم بذلك لاعتبارات بلاغية (مثل محاولة خلق أثر المفاجأة والصدمة في «وردة لايميلي»). من جهة أخرى تكون معرفة المبئر الداخلي مقيدة عن طريق التعريف : لكونه جزءا من العالم المتمثل، لا يعلم كل شيء عنه.

يقدم أوسبنسكي مثالا هاما من «الأبله» لدوستيفسكي (1868)، حيث نفس الحدث يُرى في بادئ الأمر من خلال عيني الأمير ميشكين الذي يعرف ولا يشك في شيء، وبعدئذ ــ بعد فقرتين ــ من خلال عيني المبئر الخارجي :

> تألقت عيني روغوزين والتوت قسمات وجهه بفعل ابتسامة مسعورة. رفع يده اليمنى، ومض شيء بداخلها، ولم يفكر الأمير في التحقق منه.

(أوردها : أوسبنسكي 1973، ص. 82)

إن ما في يد روغوزين، «شيء غير محدد لدى الأمير الجاهل. بالنسبة للراوي ــ المبئر، من جهة أخرى، فهو سكين بوضوح :

> كان يُفترض في أن الاحساس بمثل هذا الرعب المفاجئ، برفقة الأحاسيس المروعة الأخرى في تلك اللحظة، قد شل

فجأة روغوزين، وأنقذ الأمير من طعنة السكين المحتومة الموجهة إليه.

(أوردها اوسبنسكي 1973، ص. 82)[11]

المكـون الانفعالـي

يسبب التعارض «الخارجي / الداخلي» في تحويله الانفعالي، تبئيرا «موضوعيا» (حياديا، غير متضمن) مقابل تبئير «ذاتي» (ملون، متضمن). ويمكن رؤية ذاتية المبئر الداخلي عن طريق مقارنة مناسبتين نشاهد أثناءهما إيما حديقتها بتوست (Tostes). تحدث الأولى قبل فترة قلقها الكبير، وبالتالي تكون حيادية لدى الشخصية :

أما الحديقة فكانت مستطيلة تحدها جدران من الطين — حفت بهما أشجار المشمش — وتنتهي بسياج من الأشواك يفصل بينهما وبين الحقول. وكانت تتوسطها «مزاولة» — ساعة شمسية — من الأردواز، أقيمت على قاعدة حجرية.. وأربعة أحواض من نبات «النسرين» تحيط — في انتظام — بحوض خامس زرعت فيه نباتات أكثر نفعا.. وتحت شجيرات السرو في الطرف الأقصى للحديقة قام تمثال من الجص يمثل قسا يقرأ في كتاب الصلوات(*).

(1965، ص. 23. الطبعة الأصلية، بالفرنسية 1857)

---

(11) يعطي أوسبنسكي أمثلة تحت عنوان «الذاتي / الموضوعي». لكن يبدو لي أن الذاتية والموضوعية تنتميان إلى المكون الانفعالي أكثر من المكون المعرفي، وأن المقاطع من «الأبله»، من جهة أخرى، تضرب مثلا للتبئير المعرفي بدل الانفعالي. لايفرق أوسبنسكي بين هذين النوعين، معالجا إياهما تحت «السيكولوجي».

(*) محمد منذور، ص 46 (المترجم).

وترى إيما نفس الحديقة كمكان للمرض، الدمار والموت، معادلة لمزاجها اليائس في ذلك الوقت :

وكانت إيما تهبط إلى الحديقة في الأيام الرائقة، فإذا الندى قد خلف فوق الكرنب وشيا من الفضة، تتخلله خيوط طويلة شفافة تمتد من كرنبة إلى أخرى.. ولم تكن شقشقة العصافير تتردد بل كان كل شيء يبدو مخلدا إلى النوم، والعرائش مكسوة بالقش، والكروم تمتد ـــ كثعبان كبير مريض ـــ تحت أقبية الجدران، حيث يرى الانسان ـــ إذا ما اقترب ـــ الخنافس وهي تزحف !... وإلى جدار السياج من ناحية غابة الصنوبر كان تمثال القس بالقلنسوة ماضيا في قراءة كتاب الصلوات وقد فقد قدمه اليمنى، بينما عبث الصقيع بطلائه فخلف على وجهه قرحا بيضاء(*).

(1965، ص. 46)

مادامت الحديقة جامدة، فالوجه السيكولوجي للتبئير لايتصل إلا بالمبئر البشري المدرك له. لكن حين يكون المبأر بشرا كذلك، فذاتيته لاتكون أقل اتصالا به عن ذاتية المبئر. وكما أشرنا آنفا (ص. ص. 111 ـــ 113)، يمكن إدراك المبأر إما من خارج أو من داخل. النوع الأول يقيد كل الملاحظات للتمظهرات الخارجية، تاركا الانفعالات تستشف منها، مثل ما في «القتلة» لهيمنغواي (1928) حيث توتر القتلة يدل ضمنا عن طريق نظراتهم المتكررة للساعة أو أسئلتهم المتكررة المغضبة. ويجلو النوع الثاني «الحياة الباطنية» للمبأر سواء بواسطة جعله هو المبئر (المونولوجات الداخلية كأحسن مثال) أو بواسطة تخويل المبئر الخارجي (راوي ـــ مبئر) امتياز النفاذ إلى

(*) منذور، ص 90.

وعي المبأر (كما في جل روايات القرن التاسع عشر). حين تتم رؤية المبأر من داخل، خاصة عن طريق مبئر خارجي، تبدو مؤشرات في النص مثل «فكر»، «أحس»، «بدا له»، «عرف»، «أدرك». من جهة أخرى، حين يتم ترك الحالات الباطنية للمبأر لتدل ضمنا عن طريق السلوك الخارجي، فإن تعابير موجهة ـــ موحية بالمكانة التأملية لمثل هذا التضمين ـــ كثيرا ما تحدث : «ظاهريا»، «من الجلي»، «كما لو»، «بدا» الخ. ويسمى أوسبنسكي هذه بـ «ألفاظ التغريب» (1973، ص. 83).

الوجـه الايديولـوجـي

يتألف هذا الوجه الذي كثيرا ما يحال عليه كـ «معايير النص»، من «نسق عام لرؤية العالم على نحو تصوري، وطبقا له يتم تقييم أحداث وشخوص القصة (أو سبنسكي 1973، ص. 8). في الحالة الاشد بساطة، تقدم «المعايير» من خلال منظور مهيمن وحيد، هو منظور الراوي المبئر. وإذا ما برزت إيديولوجيات إضافية في مثل هذه النصوص، فإنها تصير خاضعة للمبئر المهيمن، محولة بالتالي الذوات المقيمة الأخرى إلى مواضيع للتقييم (أوسبنسكي 1973، ص. ص. 8 ـــ 9). على نحو مخالف، تؤخذ ايديولوجيا الراوي ـــ المبئر دائما كـ «موثوقة، ويتم تقييم الايديولوجيات الأخرى في النص من هذا الموقع «الأكثر علوا». في الحالات الأشد تعقيدا، يفسح المبئر الخارجي الموثوق والوحيد المجال لتعددية المواقع الايديولوجية المشكوك في صلاحيتها من حيث المبدأ. البعض من مثل هذه المواقع قد يتزامن جزئيا أو كلية، والبعض آخر يتعارض بشكل متبادل، ويُحدث التفاعل بينها قراءة للنص «متعددة الأصوات» و «لا وحدوية» (باختين 1973، الطبعة الأصلية بالروسية 1929). بطبيعة الحال، نستحضر بسرعة دوستيفسكي. ففي «الجريمة والعقاب» (1866)،

على سبيل المثال، تبرز إيديولوجيا النص (أو مساءلته للايديولوجيا) من تماس وجهات نظر راسكولنيكوف مع أفعاله وكذا مع آراء رازموميهين، سونيا، سفيدريغيالوف والضابط المجهول في الحانة.

قد تمثل شخصية موقعها الايديولوجي من خلال طريقتها في رؤية العالم أو سلوكها ضمنه، لكن، كذلك ـــ مثل راسكولينكوف ـــ من خلال مناقشتها الصريحة لايديولوجيتها. على نحو مشابه، قد تكون معايير الراوي ـــ المبئر ضمنية في التوجه الذي يعطيه للقصة، ويمكن أن تصاغ كذلك على نحو صريح. من ثم، وبالاضافة إلى مساهمتها في التبئير، تلعب الايديولوجيا أيضا دورا في القصة (الشخوص) من جهة، وفي السرد من جهة ثانية. ولأن ذلك قد يكون صحيحا في كل أوجه التبئير فسيتم اقتراحه في الفقرة الاستنتاجية من هذا الفصل.

العلاقات المتبادلة بين الأوجه المتنوعة

قد تتزامن الأوجه الادراكية، السيكولوجية، والايديولوجية، لكن قد تنتمي كذلك إلى مبئرين مختلفين، وحتى متصادمين. هكذا، ففي «الآمال الكبرى» يكون المبئر الادراكي دائما هو بيب، الشاب المجرب، فيما تميل الايديولوجيات لأن تكون مبأرة من قبل بيب الكهل الراوي (تشاتمان، 1978، ص. 158). ويمكن إيجاد تناقض مشابه بين الأوجه السيكولوجية والايديولوجية في «الاخوة كارامازوف» لدوستيفسكي (1880) : كثيرا ما يتم الكشف عن سيكولوجية فيودور بافلوفيتش كارامازوف من داخل، رغم تقديمه كشخصية غير متعاطف معها من وجهة نظر إيديولوجية (أوسبنسكي 1973، ص. 105).

مؤشـرات لفظيـة للتبئيـر

القول إن التبئير يُبلغ بواسطة مؤشرات لفظية متنوعة لا يعني إخفاء

التمييز بين التبئير والسرد الذي بدأت به. في حد ذاته، يكون التبئير غير لفظي. لكن، ومثل أي شيء آخر في النص، يتم التعبير عنه بواسطة اللغة. إن لغة أي نص إجمالا هي لغة الراوي، لكن بإمكان التبئير أن «يلونها» بطريقة يجعلها تبدو كنقل لإدراكات أي أداة مستقلة. هكذا، فكل من حضور المبئر وليس الراوي والتحول من مبئر إلى آخر قد يومأ إليهما عن طريق اللغة.

المثال المفيد لهذه الايماءة هي التسمية. كما يبين أوسبنسكي (1973، ص. ص. 20 ــ 43)، يضلل استعمال الأسماء المتنوعة لنابليون في «الحرب والسلم» لتولستوي، الاختلافات وكذا تغييرات الموقف تجاهه. في المراحل الأولى، يسميه الروس «Bonaparte» مركزين على جنسيته أو «Buonaparte» مزاوجين أجنبيته بتأكيدهم على أنه ليس حتى فرنسيا. من جهة أخرى، يسميه الفرنسيون «Napoleon» وبعد ذلك، «L'empreur Napoleon». ومع التقدم في استيلاءاته، يتحول جل الروس إلى «Napoleon»، أما أولئك الذين لايفعلون ذلك، فيؤكدون بالتالي على الجانب الوطني بقوة. إن التحول في التسمية يمكن أن يشير إلى تغيير المبئر ضمن نفس الفقرة أو الجملة. لنورد مثالا عن اللقاء بين نابليون والأمير أندري الذي يسقط بعد إصابته بجروح في ساحة أوسترليز :

لم يلتفت [اندري] ولم يشاهد الرجال الذين، قدر من خلال أصواتهم وصوت الحوافر المكتومة، كانوا يركضون نحوه وتوقفوا.

كانوا : نابليون و ضابطين مساعدين يرافقانه. وكان بونابرت في جولة في ساحة الحرب يتفقد الموتى والجرحى...

(1971، ص. 310. الطبعة الأصلية بالروسية 1864 ــ 9)

وكما يقول أوسبنسكي، «قد يخامرنا الشعور بوجود تحول من

وجهة نظر الملاحظ المستقل (المستعمل اسم «نابليون») إلى وجهة نظر الأمير أندري (الذي يستعمل اسم «بونابرت»، لأنه يلائم موقفه المتغير تجاه نابليون في لحظة القص)» (1973، ص. 31)[12].

بيد أن الأسماء ليست هي الوسائل اللفظية الوحيدة للاشارة على التبئير. فلم يتم تثبيت السلسلة الكاملة للامكانيات الأسلوبية بعد، كما أنها ليست خاصة بالقص. لذلك سأقيد نفسي ببعض الأمثلة من «Araby» لجويس (1961، الطبعة الأصلية 1914)[13]. في هذا القص، يتحدث راو بالغ عن نفسه كطفل (بعمر غير محدد). أحيانا تكون لغته «ملونة» من قبل إدراكاته لحظة السرد (تبئير خارجي)، وأحيانا من قبل إدراكات ذاته الصغيرة (تبئير داخلي)، وأحيانا أخرى يظل غامضا بين الاثنتين. فجملة مثل «لم أكلمها قط، ماعدا بعض الكلمات العرضية، ومع ذلك فاسمها كان مثل استدعاء لكل مزاجي الأحمق» (ص. 28) تضلل الراوي البالغ كمبئر عبر صفة «الأحمق» التقييمية. على نحو مشابه، ورغم أن المعجم والتركيب لـ «نسيت بماذا أجبت بنعم أم بلا» (ص. 29) يمكنهما أن ينسبا إلى طفل بمقتضى بساطته، فالنسيان يمكن التعرف عليه في استحضار الماضي. هكذا تشير لفظة «نسيت» إلى مبئر خارجي عن طريق الايماء إلى المسافة الزمنية والمعرفية من الحدث. من جهة أخرى، تعكس مقارنة صمت

---

(12) أ ـــ يظهر أوسبنسكي أيضا نفس المعالجة للكلام الروسي مقابل الفرنسي في «الحرب والسلم». ب ـــ يعالج أوسبنسكي مثل هذه المؤشرات اللفظية كـ «مستوى عباراتي»، بتكافؤ مع أوجه أخرى (أو «مستويات» (planes) ضمن اصطلا-حاته) للتبئير (أو «وجهة النظر» بلغته). وكما وجب توضيحه في عرضي، فإني أرى علم العبارات كطريقة لنقل التبئير، وليس واحدا من أوجهه. لقد تفاديت أيضا مصطلح «مستوى» حيث يبدو لي أنه موحيا بتصور تراتبي بشكل مضلل.

(13) إني مدينة لروث غانسبورغ لمساعدتها لي على إنجاز هذا النص.

السوق بصمت الكنيسة ـــ «ميزت صمتا مثل الصمت الذي يكتسح كنيسة بعد الصلاة» ـــ ربط الطفل بين عالم الدين الذي تربى فيه وعالم السوق الذي أعطاه إياه بعدا شبه ـــ ديني. بالنسبة للطفل فخيبة أمله متشابهة عند انتهاء كل من الطقسين. المؤشر الآخر لمبئر الطفل الداخلي هو الانفعالي، الصيغة العميقة (non-sequitur) للشرح العرضي في المقطع التالي :

> وجدت بعض الكتب بأغلفة ورقية. كانت صفحاتها ملتفة وندية : «رئيس دير الرهبان» لوالتر سكوت، «الناقل المخلص» و «مذكرات فيدكوك» أحببت الأخير بشدة، لأن أوراقه كانت صفراء.

(ص. 27)

ولعل الأكثر أهمية هي تلك الحالات التي يكون فيها الاختيار بين المبئر الخارجي والمبئر الداخلي إشكاليا أو مستحيلا. لنأخذ على سبيل المثال، «خيل إلي أني أحمل كأس القربان بشكل آمن وسط حشد من الأعداء» (ص 29). إن اللغة هنا هي لغة الراوي، أما المبئر فيمكن أن يكون إما المبئر أو الطفل. كرؤية لدى الطفل، يكون التأكيد على عالم المناسبات الدينية التي يتخيل فيها الطفل نفسه بطلا. وكرؤية لدى الراوي، فالتأكيد يكون على الطبيعة الكليشية لتخيل الطفل، وتكون النبرة ساخرة. أو لنتأمل في الجملة الأخيرة : «محذقا في الظلام، رأيتني كمخلوق يسوقه ويسخر منه الغرور، والتهبت عيناي بالكرب والغضب» (ص. 33). إن التجنيس السجعي لـ «تسوق، تسخر» «كرب، غضب» هو للراوي على نحو واضح، مثلما هو اختيار «التحذيق» الذي يُرجع صدى وصف المنازل في مستهل الفقرة («حذق في كل منها») والترابط المؤسس بين «جهل» الطفل و «الشارع المعتم» في البداية. لكن هل الوعي الذاتي («رأيتني») هو للطفل لحظة تجربته أو للبالغ بعد سنوات ؟ الجملة لاتقدم حلا نهائيا.

في هذا الفصل، تمت معالجة التبئير كعامل نصي مرتبط بكل من القصة والنص. وبالامكان تحدي هذه النظرة باقتراح أن التبئير لايرتبط بهذه المظاهر للقص فحسب، بل مصنف ضمنها، في الواقع، وبالتالي يغيب أثناء تحليل «النص» تماما (رون، غير صادر). تقول الحجة، إذا كان المبئر شخصية، فأفعال إدراكاته هي جزء من القصة، إذن. وإذا كان راويا، فالتبئير ليس سوى واحدا من الاستراتيجيات البلاغية تحت تصرفه. غير أن هذا الافتراض لم يتم تطويره بعد على نحو كاف بهدف تعزيز هذا الاقتناع، لكن في المستقبل، قد يعدل النظرية ما بعد الجنيتية [نسبة إلى جنيت] المقدمة هنا.



السرد : المستويات و الأصوات

المشاركون في وضعية التواصل القصصية

ناشدا تمفصل رؤى السرد التي أعلن عنها بوث بشكل خاص تقريبا (1961) ضمن نموذج سيميائي للتواصل، ألحق تشاتمان (1978، ص. 151) الرسم البياني التالي :

المؤلف الحقيقي ← المؤلف الضمني ← (الراوي) ← (المروي له) ← القارئ الضمني ← القارئ الحقيقي

من ضمن المشاركين الستة المدرجين في هذا الرسم، يترك إثنان خارج الاجراء القصصي الخاص : المؤلف الحقيقي ونظيره القارئ الحقيقي. ويتم «تمثيلهما»، في النص بواسطة أداتين بديلتين يسميهما بوث وعدد آخر (مثل أيزر ـــ 1974 ؛ بييري 1979) «المؤلف الضمني والقارئ الضمني»[1]. وأكثر من مجرد وضعة نصية، يبدو مؤلف بوث الضمني كينونة ذات توجه إنساني، كثيرا ما يشار إليها كـ «ذات المؤلف الثانية» (1961، ص. 67 وأمكنة أخرى). حسب هذه الرؤية، المؤلف الضمني هو الوعي المستحكم في الأثر ككل، مصدر المعايير المجسدة في الاثر. وعلاقته بالمؤلف الحقيقي يُسلّم بأنها ذات تعقيد سيكولوجي كبير، ولا تحلل إلا بالكاد مالم يُقترح (بوث 1961، ص. 75) بأن المؤلفين الضمنيين كثيرا ما يكونوا أسمى بكثير في ذكائهم ومعاييرهم الأخلاقية من الرجال والنساء الفعليين الذين

(1) يتحدث جبسون (1950) عن «القارئ الساحر».

هم المؤلفون الحقيقيون. في أي حدث، يتم التسليم مقدما بأن الاثنين ليسا بحاجة ولا هما، في الواقع، في كثير من الأحيان، متطابقان، قد يجسد مؤلف ما في أثر ما أفكارا، اعتقادات، انفعالات مخالفة أو حتى متعارضة مع ماهو سائد في الحياة الحقيقية، وقد يجسد كذلك أفكارا، اعتقادات وانفعالات مختلفة في آثار أخرى. هكذا، وفيما يكون المؤلف بدمه ولحمه عرضة لتقلبات الحياة الحقيقية، يكون المؤلف الضمني في أثر معين متصورا ككينونة ثابتة، متماسكة مع نفسها، على نحو مثالي، داخل الأثر.

ومميزا عن المؤلف الحقيقي، يختلف كذلك المؤلف الضمني عن الراوي. فأغلب القراء يشعرون بشكل حدسي أن المؤلفين الضمنيين في «دوقتي الأخيرة» لبرونين (1842) أو «زيت الكلب» لبيرس (1909 ــ 1912) على سبيل المثال لا يتعهدون بمعايير رواة هذه النصوص. وفي عرضه للفرق بين المؤلف الضمني والراوي، يبدو أن تشاتمان يعطيه تأويلا سيميائيا على وجه التخصيص :

> عكس الراوي، بإمكان المؤلف الضمني ألا يقول لنا شيئا. فليس له ــ أو بالأحرى ــ (It) ــ صوت ولا وسائل مباشرة للتواصل. إنه يعلمنا بشكل صامت، من خلال التصميم الكامل، بكل الأصوات، وبواسطة كل الوسائل التي اختارها لتعليمنا
>
> **(1978، ص. 148)**

من ثم، وفيما لايعرف الراوي إلا على نحو دائري كـ «صوت» قصصي أو «متكلم» في النص، فالمؤلف الضمني ــ على نحو متعارض وتعريفي ــ صامت وأبكم. بهذا المعنى، يجب رؤية المؤلف الضمني كتشييد يستنتجه ويجمعه القارئ من كل مكونات النص. والحق أن

الكلام عن المؤلف الضمني كتشييد مؤسس على النص يبدو لي أكثر أمانا من تخيله كـ «وعي» مشخص أو «ذات ثانية».

مثل المؤلف الضمني، القارئ الضمني تشييد أيضا. وكما أن الأول يختلف عن المؤلف الحقيقي والراوي، فالقارئ الضمني يتميز عن القارئ الحقيقي والمروي له (انظر ص. ص. 172 ـــ 174).

حسب تشاتمان، لكل نص مؤلف ضمني وقارئ ضمني، أما الراوي والمروي له فغير إلزاميين (لهذا وُضعا بين قوسين في الرسم البياني) (ص. 150). حين يحضر هذان الأخيران يتقدم التواصل من المؤلف الضمني إلى الراوي إلى المروي له وفي الأخير إلى القارئ الضمني. وحين يغيبان، يكون التواصل مقتصرا على المؤلف الضمني والقارئ الضمني.

النقطة الأخيرة هي إحدى الصعوبتين الكبيرتين التي وجدت في رسم تشاتمان. إذا كان المؤلف الضمني تشييدا ليس إلا، وإذا كانت خاصيته المحددة (في تعارضه مع الراوي) تكمن في أن ليس له «صوت ولا وسيلة مباشرة للتواصل» (ص 148)، فإن ذلك يبدو تناقضا اصطلاحيا في توزيعه على دور المتلقي في وضعية التواصل[2]. هذا لايعني إنكار مغزى المؤلف الضمني أو أهميته في التحليل أو حتى في مجرد فهم التخييل القصصي. على العكس، أعتقد أن هذا المفهوم مهم وكثيرا ما يكون حاسما في تحديد موقف القارئ لمكون رئيسي كالراوي (في أغلب حالات اللاموثوقية، انظر ص. ص. 148 ـــ 152). إن إدعائي هو أنه إذا وجب على مفهوم المؤلف الضمني أن يكون مميزا، عن المؤلف الحقيقي والراوي على نحو متماسك، فعليه ألا يكون مشخصا. ومن الأفضل أن يعتبر كجملة من المعايير الضمنية

(2) يصعب أيضا رؤية كيف يمكن القول إن «IT» ـــ كينونة لاشخصية ضمنية ـــ «اختارت» وسيلة تواصلها (تشاتمان 1978، ص. 148).

عوض متكلم أو صوت (بمعنى ذات). ومن تم يستنتج أن المؤلف الضمني لايمكن أن يكون مشاركا في وضعية التواصل القصصية على نحو حرفي[3].

اعتراضي الثاني على رسم تشاتمان يتعلق بمعالجته للراوي والمروي له. ففيما يكمن التعديل الأول الذي اقترحت في عزل المؤلف والقارئ الضمنيين أثناء وصف وضعية التواصل، يقتضي اقتراحي الثاني تضمين الراوي والمروي له كعاملين أساسيين، وليس مجرد اختياريين في التواصل القصصي. ومن ثم أرفض عبارة «كما قد يكون أو لا يكون الراوي، فقد يكون أو لا يكون المروي له» (تشاتمان 1978، ص 150)[4]. في نظري هناك دائما حكاء في الحكاية، على الأقل وبمعنى أن أي تلفظ أو تسجيل للتلفظ يقتضي شخصا يتلفظه[5]. وحتى حين يُقدِمُ نص قصصي مقاطع لحوار صرف، مخطوط وجد في زجاجة، أو رسائل منسية أويوميات، فهناك إلى جانب المتكلمين أو كتاب هذه الخطابات، سلطة راوية «أكثر سموا» مسؤولة على «الاستشهاد» بالحوار أو «نسخ» التسجيل المكتوب.

---

(3) انظر النقاش بين بال وبرونزوير (1981، ص. ص. 193 — 210).

(4) مثل هذه التصريحات تتلف احتراس تشاتمان عند تعليل أن مقولته عن «القصص اللامروية»، قد تسمى «المُروى على نحو أصغر» (مثلا، ص. 147). والانطباع الذي يشكله شخص ما هو أنه رغم رغبته في سبق الاعتراضات الممكنة، لايؤمن تشاتمان بالقصص «اللا»مروية (انظر أيضا ص. 155 حول مقطع من «يولسيس» لجويس : «ليس هناك راوٍ»).

(5) يعبر فاولر (1977، ص. 78) عن نفس الرؤية عند اتفاقه مع بوث. من جهة أخرى، تظهر رؤية تشاتمان متأثرة بلسانيي كورودا (1973، 1975) وبانفيلد (1973، 1978 a، 1978 b، 1981) الذين بدورهم يقتربون، في هذه القضية، من الباحثة الالمانية كيت هامبرغر (1973، الطبعة الأصلية بالالمانية 1957).

عكس تشاتمان، أُعرف الراوي، على نحو أصغر، كأداة، على الأقل، تروي أو تلتزم بنشاط ما يخدم حاجيات السرد. إن كتابة اليوميات أو الرسائل شكل من السرد، رغم أن من يكتبها قد لايكون قاصدا ذلك، أو قد يكون واعيا بما يرويه. من جهة أخرى، يعتقد تشاتمان «أن تدوين اليوميات لايكون بحاجة إلى الرواية على الرغم من أنه كثيرا ما قد يروي. فقد تُنظم قصة ما في شكل رسائلي لاتعبر فيه كل جملة إلا على علاقة هنا ــ الآن بين المراسلين» (1978، ص. 170). وعوض ثنائية تشاتمان بين الراوي الغائب والراوي الحاضر، اقترح تمييز أشكال ودرجات الادراكية للراوي في النص.

نفس الشيء يطال المروي له. بالنسبة لي هو أداة يتوجه إليها الراوي، على نحو أقل، بشكل ضمني. المروي له من هذا النوع يكون دائما ضمنيا، حتى حين يصير الراوي مرويا لنفسه. مثل هذه الحالة توجد في «الغريب» لكامو (1942) التي يعتبرها تشاتمان قصا بدون مروي له، وهو عكس ما أرى.

من ضمن المشاركين الستة في رسم تشاتمان، أربعة منهم متصلون بتصوري للسرد : المؤلف الحقيقي، القارئ الحقيقي، الراوي والمروي له. علاوة على ذلك، وكما اقترحت في المدخل، فالعملية التجريبية للتواصل بين المؤلف والراوي لهي أقل اتصالا بشعرية التخييل القصصي منها بنظيرتها في النص. هكذا، سيعالج هذا الفصل المشاركين الإثنين فقط : الراوي والمروي له التخييليين. وستتم الاشارة إلى المؤلف والقارئ الضمنيين عند الاقتضاء، أما التحليل الأكثر إفاضة لهذه التشييدات فسيحتفظ به حتى الفصل 9.

العلاقات بين السرد والقصة

العلاقات الزمنية

مادام السرد حدثا كأي شيء آخر، فبإمكانه إضمار علاقات زمنية

متنوعة مع أحداث القصة. وهذه مصنفة من قبل جنيت تحت أربعة عناوين. تقول لنا الفطرة السليمة إن الأحداث لاتروى إلا بعد أن تقع («سرد لاحق») مثل ما في «توم دجونز» لفيلدينغ (1749)، «الآمال الكبرى» لديكنز (1860 — 1861) و «السيدة دالوي» لوولف (1925)، للاشارة فقط لبعض النصوص التي يستعمل فيها هذا النوع من السرد بشكل متواتر. على أن المسافة بين السرد والأحداث. تتنوع من نص لآخر : حوالي خمس عشرة سنة في «الآمال الكبرى» ويوم واحد في «الغريب»، لكن لايكون السرد بعد الحدث (عادة في صيغة الماضي) الامكانية الوحيدة. ولأسباب واضحة، نادرا مايكون السرد سابقا الأحداث («سرد سابق»). إنه نوع السرد التوقعي الذي عادة ما يستعمل صيغة المستقبل، لكن أحيانا صيغة الحاضر. ولئن كانت الأمثلة على ذلك زاخرة في التنبؤات التوارتية، فالنصوص الحديثة التامة المكتوبة بمسحة توقعية قليلة. بدلا من ذلك، يميل هذا النوع من السرد إلى الظهور في القص من داخله على تشكل تنبؤات، لعنات أو أحلام الشخوص التخييلية، كالرؤيا لشرح المستقبل التي يقدمها الملاك ميكائيل إلى آدام في الكتابين XI - XII من «الفردوس المفقود» لميلتون (1667)، وهو قص تتأكد طبيعته التوقعية من قبل المعرفة التاريخية للقارىء الحديث. وبطبيعة الحال، كل استباق «جراب» لسرد سابق.

النوع الثالث من السرد هو المتزامن الآني مع الفعل، على سبيل المثال التقرير أو تدوين اليوميات[6]. في «التعديل » لبوتور، يبدو الراوي الذي يتوجه إلى نفسه بظمير المخاطِب، أنه يتلفظ بأفعاله لحظة القيام بها :

(6) إذا ما قبل أحد رؤية ديريدا «Différance» (1973) فلن يكون هناك — أي سرد متزامنا آنيا مع الفعل. ماهو مقبول تقليديا «كسرد متزامن آني، هو السرد المبعد، على نحو أصغر من الفعل.

وضعت قدمك اليسرى على فرزة البرميل، وعبثا حاولت
بكتفك الأيمن دفع اللوح المنزلق بعيدا شيئا ما... ثم،
حقيبتك... ترفعها وتحس بعضلاتك وأعصابك.

(1957، ص. 9، الترجمة الانجليزية لشلوميت)

حين لايكون القول والفعل متزامنين آنيا، بل يلحق الواحد الآخر بالتناوب يكون السرد من النوع الرابع أي مقحما. والأمثلة الكلاسيكية لهذا النوع هي الروايات الرسائلية كـ «العلاقات الخطرة» للاكلو (1782) التي كثيرا ما تخدم فيها كتابة الرسائل كلاًّ من رواية حدث ماضي حديث وتشعل فتيل حدث مستقبل قريب.

ليست المسافة بين القصة والسرد هي التي تحدد وحدها التحديد الزمني لهذا الأخير. من حيث المبدأ، السرد كذلك ديمومة (بمعنى الزمن الذي يستغرقه لقول شئ). ومع ذلك، تتجاهل أغلب التخييلات هذه الديمومة على نحو اصطلاحي، وتعالج السرد كما لو أنه كان فوريا (في كثير من الأحوال يستثنى من هذه القاعدة القص داخل القص). والنتيجة المفارقة لتجاهل هذا الاصطلاح متمسرحة بشكل فطن في «ترّيسترام شاندي» (Tristram shandy) لستورن (1760). فبعد سنة كاملة من الكتابة، يدرك تريسترام أن كل ما كتبه ليس سوى اليوم الأول من حياته. هكذا، يتوانى السرد دائما خلف المعيش. بقدر ما يكتب، بقدر ما يتوجب عليه الكتابة عن ذلك، وبالتالي يبدو إتمام مشروع الكتابة مستحيلا.

مثل ديمومة فعل السرد، لايكون المكان الذي وقع فيه الفعل بحاجة إلى الاشارة إليه، ولا القارئ بحاجة إلى مثل هذا التفصيل. مرة أخرى القص داخل القص هو الاستثناء. على سبيل المثال تصف «قلب الظلام» لكونراد (1902) بتفصيل الباخرة التي يقع على متنها سرد مارلو، كما تؤسس كثيرا من التناظرات بين سرده والقصة التي يرويها :

كل من السرد والأحداث يحدث في قلب الظلام، وفي كلا الحالتين تختزل شخصية (مارلو، كورتز) إلى صوت، الخ.

علاقات الاخضاع : المستويات القصصية

أغلب ما قلته حتى الآن تعلق بسرد «القصة»، لكن قد يكون هناك سرد «في» القصة كذلك فالشخصية التي تكون أفعالها مواضيع للسرد، يمكن أن تلتزم بدورها بأن تروي قصة. وداخل قصتها قد تكون بطبيعة الحال أيضا شخصية أخرى تروي قصة أخرى، وهلم جرا ضمن ارتداد لانهائي. مثل هذا القص داخل القص يخلق تراصف مستويات بواسطته يكون كل قص داخلي خاضعا للقص الذي يدمج فيه.

ضمن هذه البنية التراتبية، المستوى الأشد علوا هو المستوى الآني الأعلى على القص الأول، المتعلق بسرده (يسمي جنيت 1972 ذلك «المستوى خارج حكائي، حكائيته تناظر تقريبا «القصة» عندي). في هذا المستوى يقدم راوي «حكايات كنتربيري» لتشوسر (حوالي 1390 — 1400) حُجَّاجه، ويروي بيب البالغ في «الآمال الكبرى» طفولته، ويوجه بورتنوي «شكاواه» إلى الطبيب النفساني الصامت. إن الذي يخضع على نحو آني للمستوى الخارج حكائيٍ هو المستوى الحكائيٍ المروي بواسطته، أي الأحداث ذاتها : رحلة الحجاج إلى ضريح القديس Thomas à Becket، عشق بيب لإيستيلا، وصراع بورتنوي مع الأم اليهودية. قد تتضمن الأحداث سرد الأفعال الكلامية — سواء شفاهية، مثلما حين يتولى حجاج تشوسر قول القصص، أو كتابيةً، مثل روايات سبيبستيان في «الحياة الحقيقية للفارس سيبستيان» لنابوكوف (1941). وتشكل القصص التي تقولها الشخوص التخييلية، مثلا استغلال بائع صكوك الغفران، درجة

قصصية ثانية، ومن ثم مستوى تحت حكائي (أي مستوى «تحت» مستوى آخر من الحكائية)[7]. والسرد يكون دائما في مستوى قصصي أعلى من القصة التي يرويها. هكذا، فالمستوى الحكائي يروى من قبل راوٍ خارج حكائي، والمستوى التحت حكائي من قبل راو داخل حكائي.

قد تكون للقص التحت / حكائي وظائف متنوعة في علاقته مع القص الذي يدمج فيه. هذه الوظائف أحيانا ماتقدم على نحو منفصل وأحيانا منظمة :

أ ــ الوظيفة الفعلية : ثمة قص تحت / حكائي يحافظ على أو يدفع إلى الأمام بـ «فعل» القص الأول عن طريق كونه مرويا، في الواقع تماما، بصرف النظر (أو تقريبا بصرف النظر) عن مضمونه. المثال الكلاسيكي لذلك هو «ألف ليلة وليلة». فحياة شهرزاد متوقفة على السرد والشرط الوحيد الذي على قصصها أن تحققه هو تقوية اهتمام السلطان.

ب ــ الوظيفة التفسيرية : يقدم المستوى التحت / حكائي شرحا للمستوى الحكائي، مجيبا عن أسئلة كـ : إلى م تقود أحداث الوضعية الحالية ؟» في هذه الحالة، ما يمتلك الأهمية الأولى هي القصة المروية وليس فعل السرد ذاته. فسرد توماس سوتبان في «Absalom ! Absalom !» لفوكنر (1936) لطفولته إلى الجنرال كومبس،

---

(7) تعتمد مناقشتي حول المستويات القصصية بشكل كبير على جنيت (1972، ص. ص. 238 ــ 251)، أما الأمثلة فهي في الغالب من عندي. أفضل «تحت حكائي» عند بال (1977 ــ ص. ص. 25، 59 ــ 85) على «ميتاحكائي» عند جنيت، باعتبار أن الأخير يشوبه الخلط بالنظر إلى المعنى المعارض لـ «ميتا» في المنطق واللسانيات (مستوى فوق وليس تحت). يعتذر جنيت على هذا الخلط في ص. 239 n. I. انظر المناقشة الاضافية عند بال، 1981، ص. ص. 41 ــ 59.

وخاصة لمجابهته المحتقرة مع الخادم الأسود (مستوى تحت ـــ تحت حكائي) يشرح كيف فقد سوتبان براءته وأمسى متكلا على نفسه، شخص لا ـــ أخلاقي هو.

ج ـــ الوظيفة التيماتية : تكون العلاقات المؤسسة بين المستوى التحت / حكائي والمستوى الحكائي علاقات تناظر، أي التشابه والتقابل. وتهيمن هذه الوظيفة في «الحياة الحقيقية للفارس سيبستيان» لنابوكوف. لنورد مثالا ضمن العديد من الأمثلة : تناظر بشكل آخاذ القصة في آخر رواية لسيبستيان «أسفودل الشاك» (مستوى تحت ـــ تحت حكائي) بحث V عن «حياة حقيقية» لنصف أخيه سيبستيان (مستوى حكائي). وموضوع رواية سيبستيان هو رجل يغرق وفي حوزته سر، حقيقة مطلقة، لإفشائها، لكنه يموت قبل تلفظه بكلمة يمكن أن تغير حياة كل من بإمكانه الاستفادة من هذا البوح. بنفس الطراز، يسعى V يائسا للوصول إلى سيبستيان المحتضر، معتقدا «أنه يملك شيئا يقوله لي، شيئا ذا أهمية لاحدود لها» (1971 ، ص. 162، الطبعة الأصلية، 1941)، غير أن سيبستيان يلفظ أنفاسه دون أن تفوه شفتاه بشيء (حول هذا التناظر وتناظرات أخرى في الرواية، انظر ريمون B 1976)، ص. ص. 489 ـــ 512).

يُعرف التناظر، الذي يتاخم الهوية، جاعلا المستوى التحت حكائي كمرآة وصورة مطابقة ثانية للحكائي، بالفرنسية كـ إرصاد (mise en abyme). ويمكن وصفه كمعادل في التخييل القصصي لشيء مثل لوحة مايتس الشهيرة لغرفة تتضمن نسخة مصغرة لنفس اللوحات المعلقة على أحد الجدران. ومنذ تعبير جيد Gide عن ميله إلى الارصاد، الذي وصفه في مذكراته كنقل لتيمة الأثر إلى مستوى الشخوص (1948، ص. 41)، تمت مناقشة التقنية بكثرة، خاصة في العالم الناطق بالفرنسية (كـ : ريكاردو 1967، 1971 ؛ دالنباخ

1977 ؛ بال 1978). المثال الشهير الجيد هو «مزيفو النقود» (1949) حيث تلتزم إحدى الشخوص بكتابة رواية مشابهة للرواية التي تظهر فيها. لكن نظرا لمحدودية مجال هذا الدراسة، فلن أشير إلى الإرصاد إلا بإيجاز، دون سبرغور تنويعات أنواعه، وظائفه ومغازية.

من حيث المبدأ، يتأثر الانتقال من مستوى قصصي إلى آخر من قبل فعل السرد الذي يلفت انتباه القارئ إلى النقل. هكذا، في «حكايات كنتربيري» :

وشرع يلقي، بمرح حقيقي جدا
حكايته حالا، كما كتبت هنا.

التمهيد العام II. 857 ـــ 858

لايومأ أحيانا إلى الانتقال، ويُنتهك فصل المستويات. حين يتوجه الراوي في «بيير أو الالتباسات» إلى القارئ بتعليق كـ : «في الوقت الذي يدور بيير ولوسي تحت شجر الدردار، دعنا نقول من كانت لويس تارتان، (1964، ص. 45 الطبعة الأصلية 1852)، فإنه يعالج السرد (مستوى خارج حكائي) كما لو كان هذا الأخير معاصرا للأحداث المروية (مستوى حكائي)، وبالتالي عليه أن يملأ «الفترات الميتة» في القصة. ولارتدادات الراوي في «تريسترام شاندي» نفس التأثير عندما يقاطع تقديم السيدة شاندي بـ : «في هذا الموقف أنا مصمم على تركها تقف لخمس دقائق حتى أعرض قضايا المطبخ... لنفس الفترة» (1967، ص 353). إلى جانب تقويض الفصل بين السرد والقصة، تضع «تريسترام شاندي» كذلك المروي له والقصة في نفس المستوى : تقوم بذلك عندما تطلب من «القارئ العزيز» مساعدة تريسترام للوصول إلى سريره (1967، كـ 285).

كثيرا ما تلعب النصوص الحديثة ذات الوعي ـــ الذاتي بالمستويات القصصية بهدف مساءلة الخط الفاصل بين الواقع والتخييل أو تقترح

أنه قد لايكون هناك واقع بصرف النظر عن سرده. المثال الصارم لتعاوضية المستويات القصصية هو «ثرو» (Thru) لكريستين بروك روز[8]. فعلى نحو متكرر تعكس الرواية التراتبية، محولة بذلك الموضوع المروي إلى أداة راوية والعكس بالعكس. ويسقط الفارق بين الخارج والداخل، المحتوي والمحتوى، الذات الراوية والموضوع المروى، المستوى الأعلى والمستوى الأدنى، محدثا مفارقة يصوغها النص بإيجاز كلي : «الذي يخترع يخترعك أيضا» (1975، ص. 53).

نمذجة الرواة

يشكل مستوى القص الذي ينتمي إليه الراوي، مدى مشاركته في القصة، درجة إدراكية دوره، وأخيرا موثوقيته، عوامل حاسمة في فهم القارئ للقصة وموقفه منها. بحسب هذه المقاييس سيتم تقديم تنوع الرواة. إلا أن هذه المقاييس غير مقصورة، وتسمح بالضم — المتعارض بين الأنواع المختلفة.

مستوى القص

يكون الراوي الذي هو «أعلى» أو فوق القصة التي يرويها، «خارج حكائي»، مثل المستوى الذي هو جزء منه (جنيت 1972، ص. ص. 255 — 256). ينتمي إلى هذه المقولة رواة فيلدينغ في «توم دجونز» (1749)، «الأب غوريو» لبلزاك (1834)، «أبناء وعشاق» للورانس (1913)، لكن أيضا، وكما سأبرهن حالا، «الآمال الكبرى» لديكنز (1860 — 1861). من جهة أخرى، إذا كان

(8) أشار إلى هذا النص ضمن سلسلة New Accents كل من هاوكس (1977) و فاولر (1977)، في سبيل تقنيات تجريبية متنوعة. لأجل مناقشة مفصلة لهذه الرواية انظر ريمون — كنعان 1982.

الراوي كذلك شخصية حكائية في القص الأول الذي يرويه راو خارج حكائي، فيكون من درجة ثانية أو راويا داخل حكائي (جنيت 1972، ص. ص. 255 ــ 256). الأمثلة على ذلك، مارلو في «قلب الظلام» لكونراد وبائع صكوك الغفران في «حكايات كنتربيري». ثمة كذلك رواة من درجة ثالثة (أي تحت حكائي)، درجة رابعة (تحت ــ تحت حكائي)، الخ. في «دورة اللولب» لجيمس (1898)، الراوي الخارج حكائي مجهول «أنا»، والراوي الداخل حكائي هو دوغلاس، والراوي التحت حكائي هي المربية.

مدى المشاركة في القصة

يمكن أن يكون كل من الراوي الخارج / حكائي والراوي الداخل / حكائي غائبين أوحاضرين في القصة التي يرويانها، يسمى الراوي الذي لايشارك في القصة «متباين القصة» (جنيت 1972، ص. ص. 255 ــ 256)، فيما يكون الراوي الذي يتعهد بدور فيها، على الأقل في بعض تمظهرات «ذاته»، متماثل القصة (ص. 255 ــ 256).

إن الرواة الخارج حكائيين في «توم دجونز»، «الأب غوريو» و «أبناء وعشاق» ليسوا بأي معنى مشاركين في القصص التي يروونها (إنهم بالتالي خارج حكائيين ومتباينو القصة). بالتحديد، فما يمنح لهؤلاء الرواة الميزة التي كثيرا ما تسمى بـ «العلم بكل شيء» هو كونهم غائبين من القصة وكون سلطتهم الروائية الأعلى متصلة بالقصة. ولعل «العلم بكل شيء» مصطلح مبالغ فيه، خاصة بالنسبة للرواة الخارج حكائيين الحديثين. برغم ذلك، فالمميزات التي يوحي بها المصطلح مازالت متصلة بالموضوع، أعني الألفة، من حيث المبدأ، مع الأفكار الأعمق وأحاسيس الشخوص ؛ معرفة الماضي، الحاضر والمستقبل، الحضور في الأمكنة التي يفترض أن تكون فيها الشخوص لوحدها

(مثلا، جولة فردية أو أثناء مشهد غرامي في غرفة مغلقة) ومعرفة ما يحدث في أماكن عدة في ذات الآن (إيوين 1974، ص. ص. 144 ـــ 146).

لنقارن بين رواة فيلدينغ، بلزاك ولورانس مع بيب في «الآمال الكبرى». مثلهم، يشكل بيب سلطة روائية أعلى في علاقته بالقصة التي يرويها من «أعلى». ورغم أنه، من حيث المبدأ، غير عليم بكل شيء، فإنه حين يروي القصة، يعلم «كل شيء» عنها، مثل الرواة الخارج حكائيين السابقين. فهو يعلم حل اللغز المتعلق بهوية المحسن الغامض (تفصيل حاسم يخفيه عن القارئ لمدة طويلة)، وله علم بالأحداث المتزامنة الآنية التي تحدث في أمكنة مختلفة، مثلا زواج إيستيلا وطلاقها أثناء الفترة التي يقضيها المعجب بها في الطفولة في لندن والقاهرة، وله وعي بالانفعالات الأعمق للشخوص كالحاجة إلى الانتقام المحفز ميس هافيشام على استغلال إيستيلا بهدف سحق قلوب الرجال، الخ. لكن، وعكس الرواة الخارج حكائيين الاخرين، فبيب يقول قصة يشارك فيها لما كان حدثا. إنه بالتالي راو متماثل ـــ لا ومتباين القصة.

مثل الرواة الخارج حكائيين، يمكن للرواة الداخل حكائيين أن يكونوا أيضا إما متبايني القصة أو متماثلي القصة. فشهرزاد شخصية تخييلية في قصة يرويها راو خارج حكائي. لكن في القصص التي ترويها هي نفسها، لاتبدو كشخصية، ومن ثم فهي راو متباين القصة ـــ داخل حكائي. من جهة أخرى، يشارك أيضا كل من بائع صكوك الغفران لدى تشوسر، ولوكوود في «مرتفعات وودرينغ» (1847) في القصص التي يرويانها : بالتالي فهما متماثلو القصة ـــ داخل حكائيين.

تتنوع درجة مشاركة الرواة المتماثلي القصة (أكانوا خارج حكائيين

أو داخل حكائيين) من حالة إلى أخرى. يلعب كل من بيب (خارج ـــ متماثل القصة) وبائع صكوك الغفران (داخل ـــ متماثل القصة) دورا مركزيا فيما يتعلق بالقصص التي يرويانها (أبطال ـــ رواة) ـــ أو بشكل مختلف، يرويان قصتهما (رواة حكائيون ـــ ذاتيون، باصطلاح جنيت). من جهة أخرى فدور لوكوود ثانوي (راوي ـــ شاهد).

درجـة الادراكيـة

تندرج هذه الدرجة من الحد الأعلى للخفاء (كثيرا ما يؤخذ، على نحو خاطئ، كغياب كلي للراوي) إلى الحد الأعلى للتجلي[9]. فـ : «القتلة» لهيمنغواي، والتي تقريبا كلها محدودة في الحوار، عادة ما يثني عليها النقاد بفعل خفاء راويها (انظر المثال في الفصل 4، ص. 54). وبرغم ذلك، فالحوار «يستشهد به» شخص، هو نفس الشخص الذي يحدد هوية المتكلمين («سأل نيك»، «قال أل»، الخ)، ويصف المطعم وكذا المظهر الخارجي للشخوص. من هذا «الشخص» إن لم يكن هو الراوي ؟ علاوة على ذلك، في ثلاث نقاط من النص يصبح حضور الراوي أكثر إدراكا، مفشيا اطلاع الماضي : تشكل ماضي هنري من التنقلات من الصالون إلى طاولة الطعام (1965، ص. 61، الطبعة الأصلية 1928) «لم يمسح نيك فمه بمنشفة قط» (ص. 65)، «كان أُول أندرسن بطلا مصارعا من الوزن الثقيل» (ص. 66). ومن ثم يمكن اكتشاف علامات التجلي حتى في النص الذي يكون فيه الراوي، تقريبا، خفيا بشكل صرف. في الحالات

(9) هذه مصطلحات تشاتمان (1978، ص. ص. 197 ـــ 252). إلا أنني أحصر «القصص اللامروية» تحت مقولة السرد الخفي. ويصف بوث نفس الظواهر كالرواة «الدراميين» مقابل الرواة «غير الدراميين» (1961، ص. 151 ـــ 153).

الأقل صرفا، ثمة عدد كبير من علامات التجلي التي يُعدها تشاتمان (1978، ص. ص. 220 ــ 252) في ترتيب تصاعدي للادراكية.

أ ــ وصف المكان والزمان : هذه العلامة الصغرى، على نحو نسبي، على حضور الراوي تحدث حتى عند هيمنغواي. لنتأمل، على سبيل المثال، مستهل «تلال كالفيلة البيضاء» :

كانت التلال عبر وادي إيبرو طويلة وبيضاء. ففي هذا الجانب لم يكن ظل ولا شجر، وكانت المحطة بين سياجين تحت الشمس، بمحاذاة جانب المحطة تمدد دفء ظل المبنى، وعلى باب الحانة المفتوح علق ستار من عقد قضبان الخيزران لصد الذباب.

(1965، ص. 51، الطبعة الأصلية. 1928)[10]

بإمكان هذه الأشياء أن تشاهد في فيلم أو عرض مسرحي، على نحو مباشر. أما في التخييل القصصي فعليها أن تقال بواسطة اللغة، وهذه اللغة هي للراوي.

ب ــ تحديد هوية الشخوص : تظهر عبارات كـ «إيماوودهاوس، المليحة، الذكية، الثرية، بمنزل مريح ومزاج سعيد...» (أوستن 1974، ص. 37. الطبعة الأصلية 1816) أو «قالت السيدة دالوي إنها ستشتري الورود بنفسها» (وولف 1974، ص. 5. الطبعة الأصلية 1925)، الاطلاع السابق على الشخصية من قبل الراوي الذي يمكن أن يحدد هويتها إلى القارئ في بداية النص. مثل هذه العبارات تتضمن كذلك افتراضا بأن القارئ ــ المروي له لايشترك في هذا الاطلاع، افتراض يميز أحد أدوار الراوي، بمعنى نقل ما يجهله الاخرون. يتخطى

(10) لاحظ أنه «في هذا الجانب» قد يشار إلى ضم ماينقله الراوي مع إدراك المبئر. انظر الفصلين 6 و 8 (القسم حول خ غ ح).

راوي أوستن تحديد الهوية ليزود بتمييز كلي للبطلة. من جهة أخرى، يحدد راوي وولف هوية الشخصية ليس غير، محيلا التفاصيل الاضافية إلى عبارات بين معقوفتين إما في شكل ملاحظات لشخوص أخرى أو في شكل أفكار السيدة دالوي. لنورد ملاحظة جار نطلع بواسطته على عمر كلاريسا ومرضها : «لها ميزة طائر، الزرياب، أخضر مائل إلى الزرقة، مشرق، مفعم بالحيوية، ورغم تجاوزها العقد الخمسين، فقد أمست شاحبة منذ أن داهمها المرض» (1974، ص. 6). وعلى الرغم من أن حضور الراوي أقل إدراكا في «السيدة دالوي» منه في «إيما»، فإننا، مع ذلك، نستشعره في النص الأول عبر تحديد الهوية.

ج ـــ التلخيص الزمني : «يَفْتَرِض التلخيص رغبة لتعليل مرور الوقت، للاجابة على الأسئلة في ذهن المروي له حول ماحدث في الفترة الفاصلة. ولا يمكن للتعليل إلا أن يلفت انتباه من يشعر أنه ملزم بإجراء هذا التعليل» (تشاتمان 1978، ص. 223). إن التلخيص الموجز لمجمل حياة ألبينو في مستهل «ضحك في الظلام» لنابوكوف، وكذا ضغط ست عشرة سنة في «التربية العاطفية» لفلوبير (للاشارة فقط للتلخيص الوارد آنفا في الفصل السابق ص. ص. 83 ـــ 87) يتضمن حضور راو وكذا مفهومه لما يجب قوله بتفصيل وما يمكن روايته باختصار شديد.

د ـــ تعريف الشخصية : فيما لا يتضمن تحديد هوية الشخصية إلا إطلاع الراوي السابق عليها أو معرفته بها، يقترح التعريف كذلك التجريد، التعميم أو التلخيص من لدن الراوي أيضا، كرغبة في تقديم مثل هذه العنونة كتمييز موثوق به. على هذا النحو يعرف راوي جيمس البطلة في «صورة امرأة» :

> كانت إيزابيل آرتشر شابة ذات نظريات عدة، وكان خيالها نشطا بشكل لافت للنظر... وأفكارها كتلة متشابكة من

المخططات الغامضة التي لم تصحح قط من قبل أحكام من يتكلمون بالحق... كانت لها طريقتها الخاصة التي قادتها إلى ألف تعرج سخيف.

(1964، ص. 49، الطبعة الأصلية 1881)

مثل هذه التعريفات تميل إلى تحمل ثقل حينما يقدمها راو خارج حكائي، أكثر من حينما يقدمها راو داخل حكائي.

هـ ــ نقل ما لم تفكر فيه أو تقله الشخوص : إن الراوي الذي بإمكانه قول أشياء تكون الشخوص على وعي بها أو تخفيها عن قصد، يبدو كمصدر مستقل للحقائق. مثال على ذلك من «تيس داربر فيلز» (Tess of the D'Urbervilles) لهاردي :

كان كل يوم، كل ساعة، يجلبان له ضربة أخرى لطبيعتها، وواحدة لها منه. وطالما حاولت تيس أن تعيش حياة مقموعة، إلا أنها تنبأت لقوة حيويتها.

(1963، ص. 143 الطبعة الأصلية 1891)

و ــ التعليق : يمكن أن يكون التعليق إما على القصة أو السرد. أحد أشكال التعليق على القصة هو «التأويل» كعندما يشرح راوي كارسن ماكالرز في «المقيم» الحالة الذهنية الكامنة خلف الرقة المفاجئة للشخصية (المتقدم في السن) تجاه ابن عشيقته، الذي لم يكن يطيقه : «بيأس داخلي، حضن الطفل كما لو أن انفعالا يشبه الحب في تقلبه تمكن من السيطرة على نبض الزمن» (1971، ص. 346. الطبعة الأصلية 1951). وغالبا ماتزود التأويلات بحقائق ليس حول الموضوع المباشر فحسب، بل حول المؤول. على سبيل المثال يطور راوي جيمس في «الينبوع المقدس» نظرية كاملة حول إمكانية العلاقات الشبة ابتزازية بين الضيوف الأربعة في المنزل الريفي الذي

يقوم بزيارته. عن طريق تأملاته المبلورة، نعلم، على الأقل، أشياء عنه (خياله المتطور بشكل كبير، استخفافه بالاخرين، نزعته لاستقطاب البشر، الخ) بالقدر الذي نكتشفه في الاخرين الذين يؤول سلوكاتهم.

ولعل الأكثر إماطة للثام عن الموقف الاخلاقي للراوي هو «الأحكام». فمثل كثير من التأويلات والتعريفات، يقترب المقطع المستشهد به آنفا من «صورة امرأة» من الحكم. لكن هناك مقاطع أخرى في نفس الرواية أكثر حكما على نحو مباشر :

> قد يتأكد بدون توان من أن إيزابيل كانت عرضة لذنب الغرور، فغالبا ما عاينت برضا حقل طبيعتها، واعتادت على التسليم جدلا، وبالبرهان الهزيل، بأنها على حق، وتعاملت مع نفسها بحسب دواعي الاجلال.

(ص. 50)

لاينحصر النوع الثالث من التعليق «التعميم» في شخصية معينة، حدث، أو وضعية بل يطال مغزى حالة خاصة بشكل يمكن تطبيقه على مجموعة، دولة، أو الانسانية جمعاء، بخلاصة القول. مثل هذا النوع يوجد في «آنا كارينينا» لتولستوي : «العائلات السعيدة تتشابه، وكل عائلة بئيسة تعيش بؤسها بطريقتها الخاصة» (1950، ص. 3، الطبعة الأصلية بالروسية 1873 ـــ 1876).

وعكس التأويل، الحكم والتعميم المرتبطين بالقصة، لايهتم التعليق على السرد بالعالم المتمثل فحسب، بل بالمسائل التي تمثله. في «منزل كئيب» لديكنز، تبدأ إيستر قصتها على هذا النحو : «أجد صعوبة في الشروع في كتابة حصتي على هذه الصفحات، لأني أعلم أني غير ذكية، كنت دائما أعرف، (1964، ص. 30، الطبعة الأصلية 1853) فإيستر تعلق، على نحو تبريري، على إحساسها بعدم كفاءتها كراوية، لكن تحفظاتها لاتقوض صرح الواقع التخييلي للقصة التي

ترويها. لنقارن ذلك بـ «وات» (Watt) لبيكيت حيث يستتبع تاريخ عائلة لينتش بهامش :

خمسة أجيال، ثمان وعشرون نفسا، تسع مئة وثمانية سنة، كان هذا هو السجل الفخور لعائلة لينتش عندما دخل وات في خدمة السيد نوت(*)

(1972، ص. 101، الطبعة الأصلية بالفرنسية 1953)

إن استخدام الهامش في الاثر التخييلي نادر، ويلفت الانتباه الآلي لحضور راو متأمل في سرده. إلى جانب ذلك، يتعارض الهامش مع الحقائق المقدمة في النص، وبالتالي يتلف معقولية النص أو موثوقية الراوي أو كلاهما معا. ومهما يكن، فإنه يؤكد على مكانة النص كبراعة فنية، مثيرا بذلك تأملات حول التخييلية والنصية اللتين هما نموذجيتان للقص الواعي بذاته.

الموثوقية :

الراوي الموثوق به هو من يفترض، نقله للقصة والتعليق عليها، من القارئ أن يأخذهما كتقرير جازم للحقيقة التخييلية. من جهة أخرى، الراوي غير الموثوق به هو من ينقل القصة أو يعلق عليها وتكون للقارئ أسباب في الارتياب منها. بطبيعة الحال، ثمة اختلاف في درجات اللاموثوقية، لكن كيف بإمكان القارئ معرفة ما إذا كان يفترض فيه أن يثق أو يشك في تقرير الراوي ؟ ما هي المؤشرات التي يمنحها له النص بشكل أو بآخر ؟ لعل علامات اللاموثوقية أسهل للتحديد، ومن ثم يمكن للموثوقية أن تحدد، على نحوسلبي، عن طريق غياب العلامات.

(*) الوجوه المقدمة هنا غير صحيحة، وبالتالي فالحسابات الناتجة خاطئة على نحو مضاعف. [الهامش لبكيت].

إن المصادر الاساسية للاموثوقية هي الاطلاع المحدود للراوي، تضمنه الشخصي، وقيمة مشروعه الاشكالي. ربما يكون الراوي الشاب المثال الواضح على المعرفة المحدودة (والفهم)، على سبيل المثال، المراهق الذي يروي أحداثا مضطربة عن ماضيه الحديث العهد في «صائد في الجاودار» لسالينغر (1951). ويكون الراوي الأبله مثال آخر، كـ :بينجي لدى فوكنر في القسم الأول من «الصخب والعنف» (1931). لكن أحيانا ما يتفوه به رواة راشدون وسليمو العقل بأشياء لايعرفونها حق المعرفة. فروزا في «أبسلوم ! أبسلوم !» تروي بتفصيل كبير مشاجرة سوتبين مع السود على مرأى من أبنائهم، ثم تضيف : «لكنني لم أكن هناك، لم أكن هناك لرؤية وجهي سوتبين تنظران إلى الساحة عبر المدخل إلى الدور العلوي» (1972، ص. 30).

إن سرد روزا مشبوه فيه ليس بفعل محدودية معرفتها فحسب، بل بفعل حضورها الشخصي، كرهها لسوتبين، وحسها المستديم بالاذى المترتب عن اقتراحه المهين بأنه لن يتزوجها إلا إذا نجحا في الرزق لمولود ذكر أولا. هكذا، تقدمه كشيطان، تمييز مشوه بوضوح بفعل غيظها الذاتي (رغم تبريره). ما يتم الإرتياب منه في هذا المثل هو تقييم روزا لافعال سوتبين بدل نقل الأحداث ذاتها (مثل ما في المثال السابق).

المصدر الثالث الممكن للاموثوقية هو تلوين الراوي للتقرير بواسطة قيمة مشروع مشكوك فيه. تعتبر قيم الراوي الأخلاقية موضع شك إذا لم تتفق والقيم الأخلاقية للمؤلف الضمني للأثر المعين. إذا لم يتقاسم المؤلف الضمني القيم مع الراوي، فإن هذا الأخير موثوق به في هذا الاطار، مهما بدت رؤاه بغيظة لبعض القراء. والإشكال الذي يرافق هذه العبارة هو أن قيم (أو «معايير») المؤلف الضمني صعب

الوصول إليها، على نحو مشهر. فقد تؤثر عوامل متنوعة في النص على وجود ثغرة بين معايير المؤلف الضمني ومعايير الراوي : حين تتعارض الوقائع مع رؤى الراوي، يتم الحكم على لاموثوقية هذا لأخير (لكن كيف يؤسس شخص ما «الوقائع الحقيقية» خلف ظهر الراوي ؟) ؛ حين تبرهن حصيلة الأفعال على خطأ الراوي، يطرح الشك، على نحو استرجاعي، في موثوقيته في نقل الأحداث السابقة، وحين تصطدم رؤى شخوص أخرى، بتساوق ، مع رؤى الراوي، إذ ذاك يتولد ارتياب في ذهن القارئ ؛ وحين تتضمن لغة الراوي تناقضات داخلية، صور ذات حدين، وغيرها، فقد ينشأ عنها أثر كيد مرتد، يتلف مؤثوقية مستعملها.

دعنا نورد، كمثال ملموس، مقطعا مسليا ومروعا من «زيت الكلب» لامبروز بيرس :

> إسمي بوفر بينغز. ولدت من أبوين مخلصين في دينا حياة أكثر تواضعا، كان أبي صاحب معمل، زيت الكلب، وكان لأمي استوديو صغير في ستر كنيسة القرية حيث تخلصت فيها من الرضع غير المرغوب فيهم... كانت عادتي الالقاء بالرضع في النهر المساعدة طبيعته على هذا الغرض، لكن تلك الليلة لم أجرؤ على ترك المزيتة مخافة رجل الشرطة. «ومع ذلك» قلت لنفسي» لن يكون هناك مشكل إذا وضعتها في هذا المرجل. ولن يعرف أبي قط العظام وسط عظام الجرو، والنزر القليل من الأموات المترتب عن تدبير نوع آخر من الزيت لـ OL. Can الغير ممكن مقارنته، ليس مهما في ساكنة تنمو بسرعة.
>
> **(1952، ص. 800، الطبعة الأصلية 1909 ـــ 1912)**

تنذرنا التناقضات والتنافرات في لغة الراوي بإمكانية لاموثوقية

تقييماته، رغم أن ذلك غير ضروري في رصده للوقائع. كيف بإمكان أحد الكلام عن أم تتخلص من رضع غير مرغوب فيهم (وتقوم بذلك في ستر كنيسة القرية) كـ «مخلصة» ؟ كيف بإمكان أحد وصف، على نحو مثير للانتباه، طبيعة تمد بنهر يستقبل الرضع الملقى بهم فيه ؟ هذه التصريحات الضعيفة تعمل بطريقة مشابهة. فبعد أن يرمي برضيع في المرجل، لايهم بوفر إلا التحقق مما إذا كان أبوه سيميز بين عظام الرضيع وعظام الجرو. وماذا إذا ترتب أموات عن هذا الاجراء ؟ حسنا، فهؤلاء «ليسوا بذي أهمية في ساكنة تتكاثر بسرعة». تقترح كذلك نتيجة الفعل بأن الرعب الذي تمارسه عائلة بينغز تصعب معالجته بشكل أخف. حين يمنع تدخل أهل المدينة مواصلة هذا العمل، يحاول الأبوان المتلهفان للاستمرار في مهنتهما، أن يوقف كل واحد منها حياة الآخر، وينتهي بهما الأمر إلى أن يُسلقا في المرجل : «مثل سيئ للا مناسباتيه العائلية»، يعلق الراوي بنبرته المدركة (ص. 803).

على نحو ممتع، فحتى المقطع بالعلامات الكثيرة للاموثوقية يكون إشكاليا. فبدل اعتباره لاموثوقا به، ومن ثم مرمى السخرية التي يتقاسمها المؤلف الضمني والقارئ، ألا يمكن رؤية الراوي وهو يروي، على نحو ساخر، تجارب ذاته الشابة ؟ وهل لايمكن أن تكون التقابلات، التنافرات والتصريحات الضعيفة طريقة الراوي في عرض الرعب واللاأخلاقيات التي منها الطفل بريئ ؟ كحجة مضادة، قد يستحضر شخص ما أنه حتى بعد الأحداث، لايشعر الراوي بالندم على لاأخلاقية سلوكه الشاب، بل فقط «بسبب فعل طائش [الإلقاء بالرضيع في مرجل الكلاب] مستتبعا بشكل كئيب كارثة تجارية ، (ص. 803). بتعبير آخر، يرثي الراوي إثما تكتيكيا وليس خطأ أخلاقيا، وهو ما يدعو المؤلف الضمني له القارئ بقصد انتقاده. لكن قد تعمل سخرية الذات هنا أيضا، متضمنة رعب كل من تبقى بشكل

دقيق عن طريق تقييد السخط الصريح في الفعل الحيادي الأكثر أخلاقا.

لايقيد الشك في الحالات الممكن أن تكون فيها كل من اللاموثوقية والسخرية منسوبتين إلى الراوي. فكثيرة هي النصوص التي تطرح صعوبة الحسم في ما إذا كان الراوي موثوقا به أو العكس، وإذا تحقق هذا الأخير ــ فإلى أي حد. بعض النصوص ــ المسماة قصا غامضا ــ تجعل مثل هذا الحسم صعبا، واضعة القارئ في وضعية تقلب متواصل بين خيارين مستثنيين على نحو متبادل. لنورد المثال الشهير، يمكن رؤية المربية في «دورة اللولب» لجيمس كراوية موثوق بها، تروي قصة طفلين يلازمهما شبح، لكن يمكن أيضا اعتبارها غير موثوق بها، راوية عصابية، تنقل هلوساتها بشكل غير مقصود.

إن راوٍ خارجَ حكائيٍ ما، خاصة عندما يكون كذلك متباين القصة، منَ المحتمل أن يكون موثوقا به. الحالات على ذلك نادرة جدا، مثل «البصاص» لألان روب ــ غرييه (1955) حيث يتناقض الراوي مع نفسه بشكل مستمر، وبذلك يمسي غير موثوق به. لكن حين يصير راوٍ خارج حكائيٍ ما أكثر تجليا، فإن حظوظه في أن يصبح موثوقا به تقل، مادامت تأويلاته، أحكامه وتعميماته متنافرة دائما مع المؤلف الضمني. أما الرواة الداخل حكائيين، خاصة عندما يكونون متماثلي القصة، كذلك، فإنهم إجمالا أكثر عرضة للخطأ من الرواة الخارج حكائيين، لكونهم شخوصا في العالم التخييلي أيضا. من ثم فهم عرضة للاطلاع المحدود، للتورط الشخصي، ولمشروع القيمة الاشكالي، متسببين في كثير من الاحيان، في إمكانية اللاموثوقية[11].

---

(11) لأجل مقاربة للاموثوقية، باعتبارها ليس مقوما للرواة بل مظهرا لتنظيم نشاط القارئ وتوسيع مفهوم العالم التخييلي في كليته، انظر يعقوبي 1981، ص. ص. 118 ــ 126.

المـروي لهـم

رغم الإلتفاتة الضعيفة للمروي لهم قبل العقد الأخير،إلا أنه لاغنى عنهم في التخييل القصصي كما الرواة (الدراسات الحديثة المهمة حول المروي له، والمتأسس عليها تعليلي، هي لـ برنس 1973، ص. ص. 253 ــ 261). على أية حال، المروي له هو الأداة المتوجه لها الراوي، وكل المقاييس لتصنيف الثاني تطبق على الأول.

مستعملين المستوى القصصي كمقياس، بإمكاننا التمييز بين المروي له الذي هو «فوق» القص الأول، أي خارج حكائي، والذي هو، كذلك، شخصية داخل القص، أي داخل حكائي. يمكن أن يتوجه الراوي مباشرة إلى المروى لهم الخارج حكائيين، مثلا السلطان في «ألف ليلة وليلة» تتوجه إليه شهرزاد، أو رفاق مارلو على متن المركب نيلي المستمعين إلى قصته في «قلب الظلام». وبالتحديد، فالمروي له متموضع مثل الراوي في نفس المستوى القصصي (جنيت 1972، ص. 265). بطبيعة الحال، فقد يحتوي نفس المستوى القصصي على كل من المروي له الخارج حكائي والداخل حكائي، مثلما قد يتضمن كلا النوعين من الرواة.

وآخذين المقياس الثاني، بمعنى المشاركة في القصة، يمكننا أن نميز بين أولئك المروي لهم الذين يلعبون دورا في الأحداث المروية لهم (مثلا مدام دوميرتوي، فالمونت أوسيسيل في «العلاقات الخطرة») وأولئك الذين لايلعبون أي دور (مثلا العالم النفساني في «شكاوى بورتني»).

مثل الرواة، يمكن أن يكون المروي لهم إما خفيين أو متجليين. وليس المروي له الخفي إلا مرسل إليه صامت للراوي، فيما يكون المروي له المتجلي مدركا من خلال استنتاجات الراوي لاسئلته الممكنة

(كامو، «السقوط» 1956)، أجوبة المروي له الفعلية أو تعليقاته (الحُجاج في «حكايات كنتربيري»)، أو أفعاله (العلاقات الخطرة).

كما أوضح تشاتمان (1978، ص. 260) يمكن أن يكون المروي له، كما الراوي، موثوقا به أو العكس. تخول الموثوقية للمروي له الخارج حكائي (موازيا أو متطابقا مع القارئ الضمني)، وبدونها تكون مكانته كمميزة عن القارئ الحقيقي لامعنى لها. من جهة أخرى، يكون المروي له الداخل حكائي لاموثوقا به، ومن ثم يتقاسم المؤلف الضمني والقارئ مرمى السخرية. مثل ذلك يحدث «حين تكون قيم القارئ الضمني التي يثيرها المؤلف الضمني في نزاع مع قيم المروي له التي يثيرهاالراوي» (تشاتمان 1978، ص. ص. 260 — 261). يدخل تريسترام شاندي، السيد، والراوي في حوار مع مروي لها يتم مخاطبتها بـ «السيدة» والتي يتم التأكيد على لاموثوقيتها بشكل متكرر :

— كيف يمكنك أن تكوني، أيتها السيدة، غافلة عند قراءة الفصل الأخير ؟ قلت لك فيه إن أبي لم يكن بابويا — بابوي ! لم تقل لي مثل هذا الشيء، أيها السيد. أيتها السيدة، ألتمس منك إعادة قراءته مرة أخرى، وما قلته لك واضحا، على الأقل، مثل الكلمات، عن طريق استنتاج مباشر، يمكن أن يقول لك ذلك — إذن، ياسيدي، لعلني أغفلت صفحة ما — لا، ياسيدتي، لم تغفلي أي كلمة. — إذن، فقد أخذتني غفوة، ياسيدي —. إن كبريائي، ياسيدتي، لا يخول لك هذا الملاذ.

(1967، ص. 82)

هكذا فـ «السيدة» مميزة عن القارئ الضمني (أو المروي له الخارج حكائي) الذي تَمَعُّنُه اليقظ لهذه الرواية ملتمس بشكل غير مباشر بذلك.

لقد اهتمت المناقشة الآنفة للمشاركين في وضعية التواصل القصصية، العلاقات الزمنية والتراتبية بين السرد والقصة، والأنواع المختلفة للرواة والمروي لهم، بنقل كل من الأحداث والكلام. والحق إن الكلام حدث مثل أي شيء آخر، لكنه ذو مميزات خاصة به. وهذه الأخيرة تضيف تعقيدات مهمة لمشكل السرد. محور الفصل القادم، سيكرس لنقل الكلام.



السرد : تمثيل الكلام

وصف تاريخي موجز : الحكائية والمحاكاة

في الكتاب الثالث من «جمهورية أفلاطون» يفترض سقراط طرقتين لنقل الكلام : الحكائية والمحاكاة. والمقوم المميز للحكائية هو أن «الشاعر هو المتكلم نفسه من غير أن يحاول الايحاء بأن أحدا آخر هو من يتكلم» (1963، ص. 638). من جهة أخرى، يسعى الشاعر إلى الايهام بأنه ليس هو المتكلم. من ثم فالحوار، الحوار الفردي، الكلام المباشر بصفة عامة سيكون محاكاتيا، فيما سيكون الكلام غير المباشر حكائيا (استنتاج يؤيده التحويل التالي لمشهد هوميروسي من حوار صرف إلى حكائية). ويجب أن يميز الاستعمال لكلا المصطلحين في كتاب الـ «جمهورية» عن المعاني المنسوبة إليهما في المراحل المختلفة من تاريخ الشعرية. لقد أصبحت «المحاكاة» المستعملة من قبل سقراط في معناها الضيق للنقل المباشر للكلام، تشير إلى مقدرة الأدب في تمثيل أو «تقليد» الواقع (معنى أوسع وجد سابقا في الكتاب العاشر» من الـ «جمهورية»)[1]. أما «الحكائية، التي تحيل هنا على النقل غير المباشر للكلام فقد تم فصلها من قبل بعض علماء السرديات (مثلا ميتز 1968 ؛ جنيت 1972) عن فعل السرد وأصبحت تدل على تتابع الأحداث المجردة («القصة» بالنسبة لي).

في «فن الشعر» لايحصر أرسطو (الذي اهتم بالدراما، وليس

(1) هذه القدرة المحاكاتية للأدب تم تحديها دائما، وكثر الخلاف بشدة حولها من قبل التفكيكيين اليوم.

بالقص) «المحاكاة» في تمثيل الكلام بل يضمنها في مفهوم «تقليد فعل ما» (1951، ص. 34). ومستعملة بهذا المعنى الأوسع، تشكل «المحاكاة» لتشمل الحكائية كأحد أنواعها، ويكون التعارض الأفلاطوني الأصلي حياديا إلى حد ما. بدون الخوض في مناقشة للمعاني المتنوعة الممكنة لـ «تقليد فعل ما»، يكفي لأجل هدفي الاشارة بأن هناك فوق الخشبة شخوصا (ممثلين) يتحركون، يقومون بإيماءات ويتكلمون، بطريقة تناظر سلوك الناس في الواقع. من جانب آخر، تنقل كل الأفعال والإيماءات في القص إلى الكلمات، وهكذا، كما سنرى لاحقا، يصير «تقليد فعل ما» مفهوما أكثر إشكالية داخله.

يعود استقطاب الحكائية والمحاكاة ليظهر تحت أسماء : «القول»، «العرض» أو «التلخيص» و «المشهد» في النقد الانجلو ساكسوني في نهاية القرن الماضي وبداية القرن العشرين. على نحو مفترض، «العرض» هو التمثيل المباشر للأحداث والحوارات، ويبدو الراوي مختفيا (كما في الدراما) أما القارئ فيترك ليرسم استنتاجاته مما «يرى» و «يسمع». من جهة أخرى، «القول» هو التقديم بواسطة الراوي الذي، عوض عرضه للأحداث والحوارات بشكل درامي ومباشر، يتكلم عنها، يلخصها، الخ.

ومتأثرا بوصية هنري جيمس الشهيرة : «مسرحوا، مسرحوا !» (مثلا 1962، ص. 265، الطبعة الأصلية 1907 ـ 1909)، يقيم بيرسي لوبوك العرض في مثاليته الأشد سموا، والتي على التخييل القصصي أن يطمح إليهما : «لايبدأ فن التخييل حتى يفكر الروائي في قصته كقضية يجب عرضها، إظهارها إلى حد أن تقول نفسها» (1963، ص. 62. الطبعة الأصلية 1921). على أساس هذا المعيار، يهاجم روائيين أمثال فيلدينغ، تاكري، وديكنز الذين يقول إن رواتهم، يلخصون ويعلقون. غير أنه في العقدين الماضيين انتقل البندول إلى

القول، وأمسى كتاب «بلاغة التخييل» لبوث (1961) إلى حد ما دفاعا عن منهجه ورفضا لما اعتبره تأويلا مفرطا ومحرفا لجيمس من قبل لوبوك.

وبرغم أهمية هذه المناقشة المعيارية، إلا أنها غير متصلة بالدراسة النظرية والوصفية للتخييل القصصي. من وجهة النظر هذه، ليس ثمة شيء متأصل جيدا أو سيئا سواء في القول أو العرض. ومثل أي تقنية أخرى، فكل منهما له إيجابياته وسلبياته، ونجاحهما وفشلهما النسبي متوقف على وظيفتهما في أثر معين ما.

مشكلة المحاكاة

علاوة على ذلك، وكما اقترحت سابقا، فمفهوم «العرض» أكثر إشكالية مما يبدو بالنسبة للنقد الانجلو ساكسوني المشار إليه أعلاه. ومثل ما برهن عليه جنيت (1972، ص. 185 ـــ 186)، فليس ثمة نص تخييل قصصي بإمكانه عرض أو تقليد الفعل الذي يبلغه، مادامت مثل هذه النصوص مصاغة من اللغة، وهذ الأخيرة دالة بدون تقليد. فاللغة لاتحاكي إلا اللغة، وهذا لماذا يقترب تمثيل الكلام من المحاكاة الصرف، لكن حتى هنا ـــ أعتقد (انظر ص. 43) فهناك راو «يستشهد» بكلام الشخوص، ومن ثم يختزل مباشرة «العرض». إن كل ما يمكن لقص ما أن يقترحه هو الايهام بما هو حقيقي، شكل خارجي للمحاكاة، لكنه يحقق ذلك عبر الحكائية (بالمعنى الأفلاطوني). بالتالي لايكمن الفارق الحاسم بين القول والعرض، وإنما بين الدرجات المختلفة وأنواع القول[2].

(2) يعالج جنيت قضية الحكائية والمحاكاة في كليتهما تحت عنوان «النمط». وبعكس جنيت، أعتقد أنهما طريقتان للحكي، وليسا طريقتين للادراك، تصير الادراكات هنا واحدا من مواضيع السرد.

كيف تخلق النصوص القصصية إيهام المحاكاة ؟ من الملائم البدء بمناقشة النسخ اللفظي للأحداث اللالفظية. قارن بين «كان جون غاضبا على زوجته» و «نظر جون إلى زوجته، بجبين مقطب، وشفتين معقودتين، وقبضة مطبقة. بعدئذ نهض، أغلق الباب بشدة وترك المنزل». الوصف الثاني أكثر «درامية» وحيوية من الأول، باعتباره يقدم حقائق أكثر تفصيلا، ويختزل دور الراوي إلى دور «الكامرا»، تاركا للقارئ استنتاج الغضب. هكذا، فالإيهام بتقليد الأحداث يتحقق عن طريق الإمداد بأكثر ما يمكن من الحقائق وأقل ما يمكن عن المخبر (جنيت 1972، ص. 187). ومادامت كمية الحقائق قد تمت مناقشتها تحت عنوان «الديمومة» (الفصل 4، ص. 80) وحضور الراوي تحت عنوان «درجات الادراكية» (الفصل 7 ص. ص. 143 — 148)، لم يبق هناك شيء جديد ذا أهمية للحديث عنه من هذا المنظور حول خلق «المحاكاة الادائية»، لذلك دعنا نلتفت إلى عرض الكلام ودرجات إيهامه المحاكاتية المتنوعة.

أنواع عرض الكلام

اقتُرح في ماكهيل مقياس تصاعدي، متسلسل من الحكائي «على نحو صرف» إلى المحاكاتي «على نحو صرف» (1978، ص. ص. 258 — 259، انظر كذلك بيدج، 1973، ص. ص. 31 — 35)، وسأعيده بشكل حرفي تقريبا، برفقة أمثلة أوردها ماكهيل من ثلاثية «USA» لدوس باسوس (1938) :

أ — التلخيص الحكائي : نقل ضئيل جدا بأن فعلا كلاميا قد حدث، بدون تخصيص ماقيل أو كيف قيل، مثلا

> عندما شرب تشارلي قليلا من الدجين شرع — يحكي حكايات الحرب لأول مرة في حياته.

(المال الكبير، ص. 295)

ب ــ التلخيص الحكائي الأقل «صرفا» : تلخيص لايشير فحسب بل يمثل إلى درجة ما حدثا كلاميا تُسمى فيه مواضيع الحوار :

مكث إلى آخر المساء يحكي لهم هدايات الكفار الخارقة، المسح بالزيت على الخط الناري، رؤيا المسيح الشاب وقد شوهد يمشي وسط الجرحى في مركز الضماد خلال هجمة الغاز. **(تسعة عشر، تسعة عشر، ص. 219)**

ج ــ الصياغة الجديدة للمضمون غير المباشر (أو الخطاب غير المباشر) : سبك مضمون حدث كلامي، يتجاهل الأسلوب أو شكل «التلفظ» «الأصلي» المفترض، مثلا

قال له النادل إن جنود كارانزا فقدوا توريون وإن فيلا وزاباتا على مقربة من المقاطعة الفيدرالية.

(الموازي الثاني والأربعون ص. 320)

د ــ الخطاب غير المباشر، محاكاتيا إلى درجة ما : وهو شكل من خطاب غير مباشر، يخلق الايهام بـ «الاحتفاظ» أو «إعادة انتاج» مظاهر أسلوب تلفظ، فوق وبمنأى عن مجرد نقل لمضمونه، مثلا

عندما برزوا للعيان قال تشارلي ... إنه فكر في الذهاب إلى كندا بهدف التطوع والذهاب لرؤية الحرب الكبرى.

(الموازي الثاني والأربعون ص. 385)

هـ ــ الخطاب غير المباشر الحر : على نحو نحوي ومحاكاتي يتوسط الخطاب المباشر وغير المباشر (سنشير إلى ذلك بإسهاب في القسم اللاحق). مثلا

لماذا كان عليهم ألا يعلموا، ألم يكونوا خارجين عنها وبعيدين لرؤية المدينة الملعونة وكان من الأفضل أن يأتي مسرعا.

(تسعة عشر، تسعة عشر، ص. ص. 43 ــ 44)

و ـــ الخطاب المباشر : «استشهاد» بحوار فردي أو حوار ثنائي، وهذا يخلق الإيهام بالمحاكاة «الصرف» رغم أنه دائما مؤسلب بطريقة أو بأخرى، مثل :

قال فريد سامرز، «أيها الرفاق، إن هذه الحرب ابتزاز أحول وأشد هولا للقرن، لي ولممرضات الصليب الأحمر [هكذا]».

(تسعة عشر، تسعة عشر، ص. 191)

ي ـــ الخطاب المباشر الحر : خطاب مباشر مجرد من تلميحاته الاملائية الاصطلاحية. وهذا هو الشكل النموذجي للمونولوج الداخلي بضمير المتكلم، مثلا

وفجأة صار رأس فيني أكثر خفة، الطفل الذكي، هو أنا، الطموح، والذوق الأدبي... جي يجب على أن أنتهي من النظر إلى الخلف... وجيز، أحب قراءة الجميل، وأستطيع استخدام اللينوتيب أو أرقن إذا وافق لي أحد بذلك. خمسة عشر دولارا في الأسبوع... مريح بشكل حسن، عشر «دولارات زيادة.

(الموازي الثاني والأربعون، ص. 22، نقط الحذف لدوس باسوس)

الخطاب غير المباشر الحر

ضمن الدرجات السبع لعرض الكلام، الدرجة التي تسببت مؤخرا في زخرة الدراسات لدى كل من اللسانيين ومنظري القص هي الخطاب غير المباشر الحر(3). (انظر على سبيل المثال بانفليد 1973، a 1978، b 1978، 1981 ؛ برونزوير 1970 ؛ كوهن

(3) من الآن فصاعدا سيعوض الخطاب غير المباشر الحر بـ : خ غ ح، الخطاب المباشر بـ :خ م، والخطاب غير المباشر بـ خ غ.

1966، 1978 ؛ هيرنادي 1971، 1972 ؛ كورودا 1973 ؛ ماكهيل 1978 ؛ بيدج 1972، 1973 ؛ باسكال 1962، 1977 ؛ بيري يصدر قريبا ؛ ورون 1981)[4]. بالتالي، ورغم كونه أحد أشكال نقل الكلام، اقترح تكريس مجال خاص على نحو مستقل لوصف موجز للمقومات اللسانية الرئيسية للخطاب غير المباشر الحر، وظائفه الأكثر شيوعا، ومكانته الخاصة داخل الشعرية.

قبل البدء يجب الاشارة إلى أنه رغم تحديد النظرة «الاورثودكسية» لـ خ غ ح في الضم اللساني لصوتين، فالمنظرون يعتبرون الظاهرة لسانية في جزء ما فقط. هكذا لا يناقش غولومب (1968، ص. ص. 251 ــ 262)، تحت ما يدعوه «الكلام المضموم» الحضور المشترك لصوتين إثنين فحسب بل الحضور المشترك لصوت الراوي والادراك ماقبل اللفظي للشخصية أو إحساسها. وتصنف بال (1981) الظاهرة تحت مفهومها لـ «الادماج» والتي تراه يعمل بين تلفظين أو تبئيرين، أو تلفظ وتبئير. ولعل الأكثر افراطا في هذه الظاهرة هو بيري :

يتشكل الخطاب المضموم، بالاضافة إلى الاطار الرئيسي

---

(4) رغم أن دراسة هذه الظاهرة قد لاقت زخما في العقد الأخير، فلابد من الاشارة إلى وصف مبكر. في ألمانيا وسويسرا سميت هذه الظاهرة بـ «erlebte Rede» وبحث فيها مهتمون كـ بوصار 1936 ؛ غلوسر 1948 ؛ هامبرغر 1951 ؛ ميير 1957 ؛ سبيتزر 1968 (انظر أيضا التوليف التعليمي في العبرية الذي صاغه جوزيف إيوين 1968، ص. ص. 140 ــ 158 ؛ الخلاصة الانجليزية ص ص XII – XIII). في فرنسيا سميت بـ «الأسلوب غير المباشر الحر» ودرسها بالدرجة الأولى بالي (1912) وليبس (1926). كان أولمان (1957) أول من أدخل مصطلح «الأسلوب غير المباشر الحر» إلى النقد الانجليزي. أما في إسرائيل فنوقشت بشكل متنوع كـ «كلام مضموم» (غولومب 1968)، «كلام متمثل» (إيوين 1968)، و«خطاب مضموم» (بيري...).

للخطاب، عندما يكون البديل، الاطار الثانوي منشطا، وينظم بعضا من العناصر. وليس الاطار شكليا أو إطارا لسانيا رسميا. إن له مؤشرات أخرى ـــ لسانية وتيماتية ـــ وحالة تشييده، يكون دائما متنافرا مع الاطار الشكلي.

بحسبه، ليس خ ع ح إلا جزء من ظاهرة شاملة أكبر، بمعنى عينات بديلة منشطة ضمن عملية القراءة. لكن في دراستي تحت عنوان «السرد»، فالأكثر اتصالا هو المفهوم الأضيق من مفهوم بيري. أما المظاهر المتشابهة فقد تمت مناقشتها تحت عنواني «التبئير» (الفصل 6) و «النص وقراءته» (الفصل 9).

المقومات اللسانية

تمنح المقومات اللسانية لـ خ غ ح انطباعا بضم الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، مثل ما تبينه اللائحة التالية[5] :

أ ـــ الفعل الناقل للقول / الاعتقاد والرابط «أن» خ م : يكون الفعل الناقل إما حاضرا بشكل مباشر أو ضمنيا بواسطة استخدام علامتي الاقتباس، لكن لا يخضع له التلفظ المنقول على نحو تركيبي. يكون الرابط «أن» غائبا (مثلا قال : «أحبها»). خ غ : يظهر الفعل الناقل دائما، جاعلا التلفظ المنقول خاضعا له، ويكون الرابط «أن» اختياريا (لكنه بشكل منطقي حالة غيابه، مثلا قال إنه يحبها). خ غ ح : شطب الفعل الناقل + الرابط «أن» (مثلا كان يحبها).

(5) ماسيلي يعتمد بشكل كبير على ماكهيل 1978، ص. ص. 251 ـــ 252. وكما هو متعارض مع الرؤية النحوية التقليدية التي تشتق خ غ من خ م و خ غ ح من خ غ، يوضح بانفيلد (1973) لامقبولية هذا الاشتقاق. مثل ماكهيل، احتفظ بالوصف الاشتقاقي، على مايبدو، كملاءمة في العرض. أيضا يضع ماكهيل المؤشرات التي تجعل القارئ يتعرف على خ غ ح، وهذه ليست نحوية فقط.

ب ـــ مخطط ـــ صيغة الزمن

إذا كان خ م	فإن : خ ع	و : خ غ ع
حاضر	ماضي	ماضي
(قال : «أحبها»)	(قال : إنه كان يحبها)	(كان يحبها)
الماضي (قال : «كنت أحبها»)	الماضي البعيد (قال : إنه كان قد أحبها)	الماضي البعيد (كان قد أحبها)
الماضي القريب (قال : «أحببتها»)		
المستقبل (قال : «سأحبها دائما»)	الماضي المستقبل (قال كان سيحبها دائما)	الماضي المستقبل (كان سيحبها دائما)

هكذا، يحتفظ خ غ ع بـ «التحول الخلفي» لخاصية صيغة الازمنة ل خ غ.

ج ـــ ضمائر الشخصية والملكية

إذا كانت هذه ضميرا أول وثان في خ م، تصير ضمير الغائب في كل من خ غ و خ غ ح. (أحبها تصير إذن «كان يحبها).

د ـــ الاشاريات (أي التعابير الاشارية)

خ م	خ م	خ غ ح
الآن	انذاك	الآن
(قال : «أعيش في القدس الآن)	(قال إنه عاش في القدس انذاك)	(يعيش في القدس الآن
اليوم	ذاك اليوم	اليوم
غدا	اليوم التالي	غدا
هنا	هناك	هنا

من ثم يحتفظ خ غ ح بالعناصر الاشارية لـ خ م.

هـ ــ الأسئلـة

خ م	خ غ	خ غ ح
فعل + فاعل	فاعل + فعل	فعل + فاعل
(سألت : «هل تحبني ؟»)	(سألت إن [جاك] كان يحبها)	(كما في خ م) (هل كان يحبها ؟)

و ــ صيغ النداء صيغ التعجب، التسجيلات المعجمية أو المقومات الجدلية

خ م	خ غ	خ غ ح
مقبول	غير مقبول	مقبول

كخلاصة بكلمات ماكهيل، «يشبه خ غ ح خ غ في الضمير وصيغة الزمن، في حين يشبه خ م في عدم كونه خاضعا بصرامة إلى فعل القول / الاعتقاد «الأكثر علوا» وفي العناصر الاشارية، ترتيب كلمات الأسئلة، ومقبولية مقومات خ م المتنوعة» (1978، ص. 252).

الـوظـائـف

في نصوص تخييلية معينة، تكون لـ خ غ ح مجموعة متنوعة من الوظائف التيماتية تساهم أو تناظر المبدأ أو المبادىء التيماتية المتحكمة في الاثر قيد الدرس. هكذا «يوضح برونزوير (1970) كيف يُبلِّغ خ غ ح تيمة الذات المتقطعة والمتطورة في رواية لإيريس ميردوخ. على نحو مشابه يرى ماكهيل (1978) خ غ ح كتمثيل وتخيل أنماط الحتمية عند دوس باسوس. مثل هذه الوظائف تختلف من نص إلى آخر أو من مجموعة كاملة إلى أخرى. كما أنها ليست سهلة الانقياد للتعميم. على أن الوظائف التي أهتم بها هنا، من جهة أخرى، عامة بشكل أكبر، وكل واحدة منها تتنوع تمظهراتها التيماتية في نصوص تخييلية مختلفة.

أ ــ كثيرا ما تكون فرضية خ غ ح (حتى ولو لم يتم التفكير فيه بهذه المصطلحات) ضرورية بهدف تحديد هوية المتكلمين ومقومات ــ الكلام أو المواقف المنسوبة لهم. وهذا يساعد القارئ على فهم التطبيقات اللسانية «المنحرفة»، المواقف المرفوضة أو حتى الكذب، بدون إتلاف معقولية الأثر أو المؤلف الضمني رون 1981، ص. ص. 28 ــ 29).

ب ــ يعزز خ غ ح ثنائية اللفظ أو التعدد اللفظي للنص عن طريق تشغيل تعددية المتكلمين ومواقفهم، حتى حين تكون القطع المختلفة منسوبة بشكل جوهري إلى المتكلمين المحددين أو أكثر من ذلك حين لاتكون (ماكهيل 1978). في الحالات التي يكون فيها الغموض متعلقا بالمتكلم، فإنه، كذلك، يجعل العلاقة الاشكالية درامية بين التلفظ وأصله. وهذه الوظيفة تتعارض، على الأقل في بعض النواحي، مع الأولى، تقابل ينتج عن تأثير ذي حذين لخصيصة خ غ. ح.

ج ــ تساهم تعددية المتكلمين والمواقف، تعايش ما يدعوه بيري «العينات البديلة» في الكثافة الدلالية للنص...

د ــ بفعل قدرته على إعادة انتاج اللهجة الفردية لكلام الشخصية أو أفكارها ــ البعض قد يضيف الادراكات ماقبل اللفظية، سواء مرئية، سمعية أو لمسية ــ داخل لغة الراوي المنقولة، يكون خ غ ح أداة مناسبة لتمثيل تيار الوعي بالنسبة للتنوع المسمى «المونولوج الداخلي غير المباشر» بالدرجة الأولى (بانفيلد 1973 ؛ ماكهيل 1978).

هـ ــ يمكن لفرضية خ غ ح أن تساعد القارئ على إعادة تشييد موقف المؤلف الضمني تجاه الشخصية أو الشخوص المضمنة. لكن قد يلاحظ هنا كذلك تأثير ذو حدين. من جهة، فحضور الراوي

كمميز عن الشخصية قد يخلق تباعدا ساخرا. ومن جهة أخرى، قد يعزز كلام الراوي بلغة الشخصية أو نمط التجربة المطابقة التعاطفية من جهة القارئ (إيوين 1968 ؛ ماكهيل 1978 ؛ وعدد آخر).

ولعل الأكثر أهمية هي حالات الغموض، حيث ليس للقارئ وسيلة للاختيار بين الموقف الساخر والمتعاطف.

الوضع داخل الشعرية

لاتعود الأهمية الخاصة في خ غ ح المثبتة من قبل نظرية القص المعاصرة إلى تعقيده الأسلوبي فحسب، بل إلى تشكيله، في بعض النواحي، لانعكاس مصغر لطبيعة كل من المحاكاة (بالمعنى الواسع للتمثيل) والأدبية.

ولا يكون مفهوم خ غ ح ذا معنى إلا داخل المحاكاة (بالمعنى الواسع) (رون، 1981)، ذلك أن الحاجة إلى عزو القطع النصية إلى المتكلمين وكذا الدافع إلى تعليل التصريحات الخاطئة الجلية والتوفيق بين التناقضات الظاهرية لا تتحقق إلا حين يفهم النص كمتناظر مع (المحاكاتي لـ) الواقع في بعض النواحي. وسوف يميل النص اللامحاكاتي إلى التعامل بفوضى شديدة مع مثل هذه الصفات المعزوة ؛ «فداخله، يقول بارث، لا يقول الخطاب، أو من الأفضل، اللغة، شيئا على الاطلاق» (1974، ص. 41، الطبعة الأصلية 1970). من ثم ليس هناك من معنى لتشييد فرضية خ غ ح بهدف الوصول إلى تعويض، غير ضروري وجزءي في أحسن الأحوال، لأصل التلفظات.

إذا فقد خ غ ح وضع ظاهرة معينة في النصوص اللامحاكاتية، فإنه يكتسب، على نحو متناقض ظاهريا، وضع الانعكاس المصغر لطبيعة كل النصوص وكل اللغات، لأن اللغة، كما برهن ديريدا مرارا، (مثلا 1967، 1977)، «تستشهد» دائما بلغة أخرى، مشكلة نفسها

على تكرارية لسانية وكليشهات ثقافية، لايكون متلفظوها المباشرون حاضرين في أي مكان. من وجهة النظر هذه، تصير اللغة كلها ــ في العمل إن لم تكن في الشكل النحوي ــ نوعا من الخطاب غير المباشر (لأجل مناقشة أكثر تفصيلا لهذه المسألة، انظر رون 1981، ص.ص. 17 ــ 18، 36 ــ 38).

فيما تسمي «المحاكاة» العلاقة بين الأدب وبعض نسخ الواقع، تعين «الأدبية»، على وجه التخصيص المظهر الأدبي (اللامرجعي) للأدب (انظر هوكس 1977 ص. ص. 71 ــ 73 لأجل مناقشة مفهوم الأدبية). وكما يُرى خ غ ح، في جل الأحيان، كمؤشر للمحاكاة، فيمكن، بالتالي ــ في القطب الاخر ــ أن يكون مفهوما كعلاقة للأدبية. بمعنى ضعيف وعلى نحو نسبي، يسم خ غ ح الأدبية فقط عن طريق التصوير بشكل ترددي ومركزي في الأدب أكثر مما يوجد في أشكال الخطاب الاخرى. ولربما بفعل الصعوبة التي سيعانيها المتكلم عند محاولته الإنجاز الشفوي للحضور المشترك لخصيصة أصوات خ غ ح، تبدو الظاهرة أكثر ملائمة مع سجل الكتابة الصامت (ماكهيل 1978، ص.ص. 282 ــ 283، لاحقا على فولوشينوف 1973. الطبعة الأصلية بالروسية 1930). لكن رغم كون خ غ ح أدبيا على وجه الحصر، وعلى أية حال، فإنه من المميز الكافي للأدب أو التخييل امتلاك حلقة تخييلية حتى وحين يوجد في أنواع خطاب أخرى (برونزوير 1970، ص. 49).

بمعنى قوي ــ غير إحصائي ــ يعين خ غ ح الأدبية عن طريق كونه استبدالا، نوعا من إرصاد لما يعتبره بعض المنظرين الخصيصة الرئيسية للتخييل القصصي. حسب باختين (1973، الطبعة الأصلية بالروسية 1929) يتشكل التقليد المركزي للرواية بواسطة نصوص غير متكاملة في خطابها (مونولوجي) لكن تعددي، متعدد الأصوات

(«ديالوجي»). وتتحقق هذه الميزة المتعددة الأصوات عن طريق كل من تماس عدد من الأصوات في النص نفسه واندماج الخطاب السابق في النص، سواء كانت نصوصا أدبية سابقة أو مظاهر اللغة أو الثقافة ككل. من هذا المنظور، يبدو خ غ ح مثل مرآة شكلية للظاهرة، العبر ــ لسانية الأوسع[6]. إن تعايش الأصوات المتنوعة داخله يخلق تعدد أصوات داخل ــ نصية، فيما يوجه الاحتفاظ بالسجل اللساني للمتكلم التلفظ نحو أصوات سابقة، وبذلك يخلق تعدد أصوات متناصية. لكن من وجهة نظر ديريدا المشار إليها آنفا، فقد تم البرهنة على أن ميزة خ غ ح المستشهد بها، وكونها عامة في كل اللغة، تحرم هذه الظاهرة وكذا الأدب في كليته من وضعها الثقافي ذي الامتياز. مرة أخرى، يكشف خ غ ح عن طبيعته ذات الحدين، هذان الحدان هما خصيصة العديد من الظواهر في الأدب.

(6) كما يشير ماكهيل، لم يكن باختين وفولوشينوف مهتمين بالفوارق اللسانية وسط أنواع الخطاب بل الفوارق العبر لسانية «المؤسسة على أصناف ودرجات العلائق الديالوجية بين التلفظات المختلفة في نص ما أو بين التلفظات في نصوص مختلفة» (1978، ص. 263).

النص و قراءته

دور القارئ

«كيف تنتج النصوص عن طريق قراءتها» — هذا العنوان لقسم في كتاب إيكو (1979، ص. 3) تصبيغ صارم لنزعة أصبحت صريحة أكثر فأكثر خلال العقد أو الخمس عشرة سنة الماضية[1]. ففيما يعالج النقاد الانجلو ساكسونيون الجدد والبنيويون الفرنسيون النص كموضوع مستقل تقريبا، يؤكد التوجه الجديد على العلاقة المتبادلة بين النص والقارئ :

> لايحيا النص إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت، بالتالي، دراسته من خلال عيني القارئ.

(آيزر b 1971، ص. ص. 2 — 3)

(1) للاشارة فقط إلى الممثلين المرموقين لهذا التوجه : ريفاتير (1966)، فيش (1970، 1980)، برنس (1973) وكولر (1975) في أمريكا ؛ بارث (1970) في فرنسا ؛ آيزر (a 1971، b 1971، 1974، 1978)، ورانين (1975) ويوس (1977) في ألمانيا ؛ إيكو (1979) في إيطاليا ؛ هروشوفسكي (1974، a 1976)، ستورنبورغ (a 1974، b 1974، 1976) وبيري (a 1968، 1969، 1974، 1976، 1979 و — مع ستورنبورغ — b 1968) في إسرائيل.
لأجل مراجعات لكتب إيكو، إنيغاردن، آيزر، ويوس، انظر دوليزيل (1980، ص. ص. 213 — 222) على التوالي. أود أن أشير في هذا الصدد إلى رسالة ماجستير لروث غانسبورغ ساعدتني على تنظيم بعض من أفكاري حول الموضوع. عنوان الرسالة : «مهمة القارئ المستحيلة : قراءة لنصوص كافكا» (جامعة القدس العبرية، 1980، بالعبرية).

يتصور النص المكتوب ممتلكا لبعد فعلي يستلزم تشييد القارئ للنص غير المكتوب (آيزر 1974، ص. 31). هذه الفعلية تساهم في دينامية الشخصية لعملية القراءة وتمنح القارئ درجة من الحرية (لكن درجة مافقط مادام النص المكتوب يمارس رقابة ما على العملية).

وكما أن القارئ يشارك في إنتاج معنى النص، فهذا الأخير يشكل القارئ. من جهة «ينتقي» قارئه المناسب، ويختط صورة لمثل هذا القارئ، عبر شفرته اللسانية الخاصة، أسلوبه و «الموسوعة» التي يفترضها ضمنيا (إيكو 1979، ص. 7). من جهة أخرى، وكما ان النص يشكل قبليا مقدرة ما يجلبها القارئ من الخارج، فإنه، بالتالي، خلال القراءة، يطور لدى القارئ مقدرة خاصة تكون بحاجة إلى أن تصل إلى حدود الامساك به، مغريا إياه، في غالب الأحيان بتغيير تصوراته السابقة وتعديل مستقبله المتوقع. من ثم يكون القارئ صورة لمقدرة ما مجلوبة إلى النص ومبنيا لمثل هذه المقدرة داخل النص.

التأثير الفلسفي خلف أغلب هذه المقاربات المتوجهة إلى القارئ هو الفينومينولوجيا [الظاهراتية]، وبشكل خاص تطبيق إنيغاردن لنظرية هوسرل على الأدب (1973، الطبعة الأصلية بالبولونية 1931). يميز إينغاردن بين المواضيع المستقلة والمواضيع التابعة. ولئن كانت للمواضيع المستقلة خاصيات محايثة (أي مقيمة، ملازمة) فقط، فإن الخاصيات التابعة مميزة بواسطة ضم الخاصيات المحايثة وتلك التي هي منسوبة إليها بالوعي. هكذا فليس للخاصيات التابعة وجود كلي بدون مشاركة الوعي أي بدون تنشيط علاقة الذات ـــ الموضوع. ومادام الأدب منتميا لهذه المقولة، فإنه يستدعي «تجسيدا» أو «تحققا» من لدن القارئ.

في هذا الفصل سأورد بعض مساهمات ظاهراتية القراءة في شعرية التخييل القصصي. لكن وعلى الرغم من هذا المنحدر الجديد، فإن

بؤرة الفصل (كما يدل عليه عنوانه) ستبقى هي النص. بالتالي سيعدل التحليل بعض الافتراضات البنيوية، لكنه لن يقوم بتمثيل «المراجعاتية» البعيدة المدى، على نحو أكبر لبعض الدراسات المتوجهة إلى القارئ، ذلك أنها كثيرا ما تكون في نزاع مع مشروع الشعرية القصصية. إلى جانب ذلك، سأركز بالدرجة الأولى على مظاهر تفاعل النص ــ القارئ الخاص بالتخييل القصصي. وسوف لن تناقش مشكلات استجابة القارئ أو تشكل المواقف بتفصيل، ماعدا حين تكون متأثرة بالكشف «الزمني» لكل من القصة والنص الذي يميز التخييل القصصي.

ثم استنتاج الاحالات المتواترة في الصفحات السابقة على عملية القراءة ودور القارئ، لكن من هو القارئ الذي أتكلم عنه ؟ هل هو «القارئ الفعلي» (فان ديك يوس)، «القارئ المتفوق» (ريفاتير)، «القارئ المختبر» (فيش)، «القارئ المثالي» (كولر)، «القارئ النموذجي» (إيكو)، «القارئ الضمني» (بوث، آيزر، تشاتمان، بيري)، أو «القارئ المشفَّر، (بروك ــ روز) ؟ إن تحليل أوجه الشبه والاختلاف بين هذه المفاهيم المؤسسة لهذه الوفرة من التسميات سيقودني بعيدا عن خصوصية التخييل القصصي. ومن الكافي لغرضي هذا الاشارة إلى أن اللائحة تقدم رؤيتين متعارضتين تماما وفوارق ضئيلة متنوعة بينهما. في الطرف الأول من المفهوم يوجد القارئ الحقيقي، سواء فرد خاص أو المقروئية الجماعية لحقبة ما. وفي الطرف الآخر، يوجد التشييد النظري للقارئ الضمني أو المشفَّر، ممثلا اندماج المعطيات والعملية التأويلية «المرحب» بها النص.

لقد وجب التوضيح من بؤرتي المصرَّح بها أن القارئ يُنظر إليه في هذا الكتاب كتشييد «تمييز كنائي للنص» (بيري 1979، ص. 43)، «It» بدل (he) «هو» أو (she) «هي» المشخص (انظر

كذلك الفصل 7)[2]. مثل هذا القارئ يكون «ضمنيا» أو «مشفرا» في النص «في بلاغة حقيقية يستلزمه من خلالها «إعطاء معنى للمضمون» أو يعيد تشييده كـ «عالم» (بروك ــ روز b 1980، ص. 160). وهكذا تكون وثاقة صلة علم نفس القراء محدودة إلى حد ما. لكن سيتم تضمين بعض الملاحظات السكولوجية المتكئة مباشرة على ديناميات القراءة المرسومة في النص في القسم القادم. إن إيجابية الحديث عن قارئ ضمني بدل «استراتيجيات نصية» صرف وبسيطة (كما فعل دوليزيل، 1980، ص. 182) هي أن ذلك يتضمن رؤية للنص كنسق لبُنى ترحب بإعادة التشييد، بدل اعتباره كموضوع مستقل. وإعادة التمعن في الفصول السابقة ستظهر أن قارئا من هذا النوع قد كان ضمينا في العديد منها. من ثم فكثيرا ما تستعمل الاسترجاعات لتزود بحقائق ضرورية للقارئ في حين تثير الاستباقات توقعات لديه، فهو الذي يستخلص القصة ويشيد الشخوص من إشارات متنوعة متناثرة على طول السلسلة المتواصلة للنص، وما كان ضمنيا فقط في الفصول السابقة ستتم مناقشته في هذا الفصل.

ديناميات القراءة

تفرض اللغة، كما نص عليه الفصل 4، تصويرا خطيا للعلامات وبالتالي تقديما خطيا لحقائق حول الأشياء، ولا تملي تقدما من حرف إلى حرف من كلمة إلى كلمة، من جملة إلى أخرى، الخ فحسب بل تفرض على القارئ إدراكا متواليا للمقادر الضئيلة للحقائق حتى حينما تدرك هذه الأخيرة كمتزامنة آنيا في القصة. قد يبدو هذا للبعض تقييدا غير ملائم للغة، بالمقارنة مع الرسم (على سبيل المثال) أو التأثيرات ذات العرض المزدوج في السينما. غير أنه بإمكان النصوص

(2) من أجل ملاءمة نحوية سأستمر في قول «هو» (he)، رغم الشرح السابق.

القصصية (والأدب بصفة عامة) أن تحدث قوة الضرورة، وتكتسب تأثيرات بلاغية متنوعة من الطبيعة الخطية للأداة. ويمكن للنص أن يوجه ويراقب فهم القارئ ومواقفه بوضع بعض المفردات قبل أخرى. ويلخص بيري (1979، ص. 53) نتائج الاختبارات السيكولوجية التي أظهرت التأثير الحاسم للحقائق الأولية على عملية الادراك («تأثير أولي»). هكذا تميل الحقائق والمواقف المقدمة في المراحل الأولى للنص إلى تشجيع القارئ على تأويل كل شيء على ضوئها. ويكون القارئ ميالا إلى الاحتفاظ بمثل هذه المعاني والمواقف لفترة طويلة قدر الامكان. مثلا في «آنا كارينينا» لتولستوي (1873 ــ 1876) يتباطأ الانطباع الأولي للقارئ طويلا بعد أن تتم رؤية المظاهر الأقل لطافة للشخصية وقد هيمنت على سلوكها. وبإمكان النصوص تشجيع نزعة القارئ للاستجابة مع أولوية التأثير عن طريق الدعم الدائم للانطباعات الأولية، لكن، وإجمالا، تحفز القارئ على تعديل أو إرجاع الحدوس الأصلية. «يستغل النص الأدبي «إذن» «قوى» أولوية التأثير، لكنه على نحو مألوف يقيم آلية لمعارضتها، مسببا، على العكس، تأثيرا جديا» (بيري 1979، ص. 57). ويشجع التأثير الجدي القارئ على استيعاب كل الحقائق السابقة على المفردة المقدمة أخيرا. على سبيل المثال، في «ماندالا الصلب» لباتريك وايت (1966) يُرى آرثر في النصف الأول من الرواية، من خلال عيني أخيه التوأم، كمحدود الذكاء وعاجز عن تأويل العالم حوله. لكن هذه الرؤية متبوعة بتقديم آرتر كصورة حساسة، حدسية لـ artist-cum-Christ في الجزء الأخير المروي من خلال إدراكه هو. ورغم كون الرؤية «الصحيحة» ضما دقيقا لكلا التقديمين، فالقارئ يميل إلى رفض الأولى لصالح الأخيرة.

من ثم، قد يغير تقديم المفردة في البداية أو النهاية عملية القراءة على نحو جذري وكذا النتاج النهائي. بشكل مفيد وكما يمكن أن يلاحظ من الأمثلة المشار إليها سابقا، فكل من أولوية وجدية التأثيرات

قد تكونا قويتين لتعتيم المعاني والمواقف التي ستنشأ من الاندماج المتماسك والكلي لمعطيات النص. وبإمكان الخطيةكذلك أن تستغل لإحداث التشويق أو تضلل عمدا القارىء عن طريق إرجاء قسط من الحقائق (انظر ص. ص. 175 — 177) وهذا كذلك قد يتسبب له في تشييد المعاني التي عليها أن تراجع في مرحلة لاحقة.

كما رأينا، لاينتظر القارىء حتى النهاية لفهم النص. ورغم أن النصوص تزود بحقائق بشكل تدريجي، فقط، فإنها تشجع القارىء على الشروع في دمج المعطيات منذ البداية (بيري 1979، ص. 47). من هذا المنظور، يمكن رؤية القراءة كعملية متواصلة لتشكيل الفرضيات، دعمها، تطويرها، تعديلها أو أحيانا إحلالها محل أخرى أو إسقاطها بالكل. لكن يجب الاشارة إلى أنه حتى الفرضيات المرفوضة قد تستمر في ممارسة تأثيرها على فهم القارىء.

مع نهاية عملية القراءة، سيكون القارىء دائما قد وصل إلى «الفرضية المنهاة»، المعنى الاجمالي الذي يعطي معنى للنص ككل. وتختلف درجة «التنهية» من نص إلى آخر. في الروايات البوليسية تكشف النهاية عن الحل النهائي للمشكل الذي شرع النص في حله : X هو القاتل، Y هو اللص، موت Z سببه الحريق. إلا أن القارىء، أحيانا، ينهي الكتاب بدون حل نهائي. وهذا قد يكون سببه تعايش بعض الفرضيات «المنهاة» التي إما تكمل الواحدة الأخرى بطريقة ما (معنى متعدد) أو تبعد، على نحو متبادل، كل منها الأخرى بدون الامداد بأرضيات للحسم بينها (الغموض القصصي) (ريمون 1977، ص. 10، انظر كذلك بيري وستوربنورغ b 1968، الذي كان له تأثير على ما قيل أعلاه). هكذا، ففي نهاية «الصورة في البساط» لجيمس (1896) لايستطيع القارىء الحسم بين الفرضية (أ) «هناك صورة في بساط فيركير». والفرضية (ب) «ليس هناك صورة في بساط

فيركير»، وبدل الغلق ثمة تذبذب بين الامكانيتين. على أن بعض النصوص (الحديثة بالدرجة الأولى) تبدو مخصصة للحيلولة دون تشكل أي «فرضية منهاة» أو المعنى الاجمالي عن طريق جعل مفردات متنوعة تتلف الواحدة الأخرى أو تلغي الواحدة الأخرى، من غير أن تشكل إمكانيات متعارضة على نحو دقيق. هذه الظاهرة التي تعلق بها، بشكل عال، المابعد بنيويون (أو التفكيكيون) يحال عليها بـ «اللاحسمية» أو «اللاقرائية»، وتؤخذ كخصيصة للادب بصورة عامة (انظر، على سبيل المثال، ميلر 1980، ص. ص. 107 ــ 118، والناقشة مع ريمون ــ كنعان، 1980 ــ 1981، ص. 185 ــ 191).

كثيرا ما يتطلب الاندماج المتقدم للحقائق عينة استعادية للاجزاء الأولى من النص. ويمكن لاعادة النظر هذه أن تأخذ شكلا من شكلين إثنين : (أ) استخدام آخر للماضي، مدعما أو مطورا إياه بدون تناقض أو حذف معانيه السابقة أو التأثيرات، مثلا، مع كل حادثة متضمنة إمكانية الاحراق المتعمد في «الهري المحترق» لفوكنر (1939)، سيعود القارئ إلى الحوادث السابقة بهدف جمع كل التفاصيل التي قد تشرح تحفيز الأب. (ب) إعادة فحص الماضي يعدل، يحول، أو يرفض معانيه السابقة أو التأثيرات. هكذا، ففي نهاية «وردة لإيملي» لفوكنر (1930) تتم إعادة تشييد حادثة الشم، وتكون مرتبطة الآن بوضوح بالجثة الممددة في الطابق العلوي منذ أربعين سنة، وليس بفأرة أو ثعبان قتل إما من طرف إيملي أو خادمتها، كما تفضي المرحلة الأولى من النص بالقارئ إلى الاعتقاد. يتضمن الشكل الأول من إعادة التشييد الاستعادي العينة الاضافية فقط، ويحتفظ بالتماسك، وبالتالي يكون أجدر بالتفضيل طالما هو ممكن. من جهة أخرى يحدث الشكل الثاني إعادة عينة كاملة، وكثيرا ما يتسبب في المفاجأة أو الصدمة (بيري 1979، ص. ص. 59 ــ 60).

إلى جانب العودة إلى الماضي، تتضمن القراءة كذلك «قفزات» في المستقبل، فكثيرا ما يغامر القارئ بتخمينات متنوعة لما «سيحدث» في التتمة. يكون الماضي متمثلا للمستقبل، وينتظر القارئ كي يرى ما إذا كانت ستتحقق توقعاته أو العكس. حين تتحقق، يكون التأثير أحد الارتياحات لكن كذلك تهدئة للتشويق. حين لاتتحقق، تنشأ مواجهة حادة بين المتوقع والراهن، وهذا يقود إلى إعادة فحص فعالة وتعديل للماضي[3].

الوضع المفارقاتي للنص مقابل قارئه

ثمة نهاية واحدة على النص أن يصل إليها : يجب التأكد أنها ستقرأ، لأن وجوده متوقف عليها. على نحو مفيد، فالنص مأسور هنا في وثاق مزدوج. من جهة، من أجل قراءته عليه أن يكون مفهوما، يجب عليه أن يعزز الوضوح بواسطة إرساء نفسه في شفرات، إطارات، نظاما كليا مألوفا لدى القارئ. لكن إذا فهم النص بسرعة كبيرة، فسيصل بذلك إلى نهاية مبكرة. هكذا، ومن جهة أخرى، من مصلحة النص تباطؤ عملية الفهم عند القارئ لضمان بقاء النص على قيد الحياة. لهذه الغاية، سيقدم النص عناصر غير مألوفة، وسيعدد الصعوبات لنوع أو لآخر (شكلوفسكي 1965، ص. 12، الطبعة الأصلية بالروسية 1917)، أو ببساطة يرجئ تقديم المفردات المتوقعة[4].

(3) يمكن إيجاد نفس التعليقات حول ديناميات القراءة، مع أنها أحيانا مصاغة بمصطلحات مختلفة، عند آيزر a 1971، ص. ص. 283 ؛ 287 ؛ إيكو، 1979، ص. 32 ؛ برينكر 1980، ص. 206. لتفادي الخلط الاصطلاحي، اخترت التقيد بتقديم واحد، ويبدو تقديم بيري أكثر شمولية.

(4) الفقرة السابقة مؤسسة على ملاحظات من محاضرة موشي رون.

الوضوح، أو كيف يفهم القارئ النص ؟

يستلزم فهم النص اندماج عناصره فيما بينها، اندماج يتضمن مناشدة النماذج المتنوعة المألوفة للتماسك (كولر 1975، ص. 159). ويسمى كولر استيعاب النص للنماذج المعروفة سابقا «التطبيعية» : «إن تطبيع نص هو وضعه في علاقة مع نوع خطاب ما أو نموذج طبيعي واضح سابق في بعض النواحي (1975، ص. 138)[5]. وقد سميت هذه النماذج الطبيعية الواضحة السابقة على نحو متنوع «الشفرات» لدى بارث (1970)، «النظام الكلي» لدى آيزر (a 1971)، «الاطارات المرجعية» لدى هروشوفسكي (1976)

---

(5) حسب كولر، كثيرا ما يستعمل «التطبيع» في الشعرية البنيوية كتعارض مع «الاسترداد»، والتحفيز»، «vraisemblabilisation»» ومع ذلك يشير إلى الاختلافات الدقيقة بينهما (1975، ص. ص. 137 — 138)، بينما لايشير إلى اختلافات أخرى.
فيما نشأت المصطلحات الثلاثة الأخرى من البنيوية الفرنسية، أشتق «التحفيز» من الشكلانية الروسية، رغم أنه يستعمل أيضا (عادة مع تأكيد مختلف) في البنيوية (انظر ستورنبورغ (...) فيما يخص الاختلاف بين استعمال جنيت واستعمال الشكلانيين، وكذا فيما يتعلق بالاختلافات بين الشكلانيين أنفسهم). يستعمل «التحفيز»، أيضا من طرف مدرسة تل أبيب، وقد كنت سأخاطر بمعادلته مع «التطبيع» من أجل توليف رائع. لكن وكما أشار ستورنبورغ (...)، فإن «التحفيز» متأسس على علاقات الغاية — الوسيلة، فيما يهم «التطبيع» أشكال وشروط الوضوح والدمج. علاوة على ذلك، يكون «التحفيز» متوجها نحو المؤلف في حين يكون «التطبيع» متوجها نحو القارئ. قد تكون هذه هي الاختلافات في التأكيد المنهجي (نفس الكتاب)، لكنها قد تكون أيضا اختلافات أيديولوجية أساسية، ومادام هذا الفصل متوجها نحو القارئ أكثر من كونه متوجها نحو المؤلف، فقد قررت تفادي الخلط والتمسك «بالتطبيع». وحيث أن المفهومين بإمكانهما أن يرتبطا على نحو ملائم، فسأشير إلى ذلك.
يمكن أن يجد جزء من الشكل حله إذا ما اقتفينا أثر بيري في رؤية كل من المؤلف والقارئ ككنايتين للنص.

«الاطارات المتداخلة نصيا» لدى إيكو (1979)، و «الاطارات» بإيجاز كبير لدى بيري (1979). وعلى الرغم من الاختلافات في التفاصيل، تبدو لي المفاهيم المؤسسة متشابهة. قارن، على سبيل المثال، تعريف كولر المشار إليه أعلاه مع وصف بارث للشفرات :

> الشفرة منظور استشهادات، سراب بنى... عدد كبير من شيء تمت قراءته، رؤيته، فعله، تجربته «سابقا»، والشفرة هي اليقظة لذلك «السابق».

(1974، ص. 20، الطبعة الأصلية بالفرنسية 1970)

وحتى تصييغ بيري فيقترب من كولر (رغم عدم كونه متأثرا به) : «إن هذا التشييد لعملية القراءة المؤسس على النماذج المألوفة من قبل القارىء هو استخدام «الجهة من الاطارات» (1979، التأكيد له) التي يمكن أن تكون كرونولوجية، مكانية، شكلية، لسانية، منطقية، منطقية زائفة، الخ.

يبدو لي أن استخدام إطار ما، هو تأسيس لفرضية في نموذج التماسك السابق رؤيته (أو بشكل مخالف وضع فرضية عن طريق الاحالة إلى مثل هذا النموذج). هكذا، بإمكان ديناميات القراءة أن تُرى ليس كتشكل، تطوير، تعديل، إحلال الفرضيات فحسب (انظر ص. 94) بل أيضا ـــ على نحو متزامن آني ـــ كتشييد للاطارات، تحويلاتها، وتفكيكها. ومثل كولر، يربط بيري كذلك تشييد الفرضيات باندماج المعطيات :

> كل قراءة لنص ما هي عملية لتشييد نسق من الفرضيات أو الاطارات الممكن أن تخلق وثاقة صلة عليا بين المعطيات المختلفة للنص ـــ الذي يمكن أن يحفز «تعايشها» في النص حسب النماذج المشتقة من «الواقع»، من التقاليد الادبية أو الثقافية، وهلم جرا. كل واحدة من هذه الفرضيات لهي

طريقة «لعنونة» تشكل جوابا لأسئلة كـ : ما الذي يحدث ؟ ما الحالة ؟ ما الوضع ؟ أين يحدث هذا ؟ ما هي الحوافز ؟ ما الغرض ؟ ماهو وضع المتكلم ؟ ما هي الحجة أو الفكرة «المنعكسة» في النص ؟ الخ

(1979، ص. 43)

يمكن أن تشتق «نماذج التماسك» إما من «الواقع» أو من الأدب[6]. وتساعد نماذج الواقع في تطبيع العناصر بالاحالة على مفهوم ما (أو بنية) يحكم إدراكنا للعالم. ويمكن لمثل نماذج التماسك هاته أن تكون مألوفة لدرجة تبدو معها طبيعية ولايمكن فهمها كنماذج إلا بالكاد. إلى هذه المقولة تنتمي الكرنولوجيا والسببية (انظر الفصل 4 لأجل تعليق حول اللاطبيعة ـــ الزائفة). تتأسس شفرة الفعل عند بارث (الشفرة الاحداثية) على هذا النوع من النموذج الذي يقول لنا، على سبيل المثال، إن رنين الهاتف يمكن أن يستجاب له أو يتم تجاهله، أو ألا يولد الطفل قبل أن تحبل به أمه. وعلى ما يظهر يكون التجاور في المكان نموذجا طبيعيا آخر. من جهة، ثمة نماذج الواقع التي لايمكن

(6) يسمى ستورنبورغ (...)، الذي يتكلم عن «التحفيز» عوض «التطبيع»، المبدأين «شبه محاكاتي»، أو «مرجعي» مقابل «جمالي أو بلاغي». ويتحدث بيري (1979، ص. ص. 36 ـــ 42) عن «التحفيزات المتوجهة نحو النموذج، مقابل «التحفيزات المتوجهة نحو القارئ أو البلاغي». وأود أن أؤكد على أن كلا النوعين مؤسسان على «النماذج»، أود كذلك تفادي مشكل المكانة المحاكاتية، شبه المحاكاتية، أو المرجعية للواقع في التخييل. وبالتالي ستكون مصطلحاتي هي «نموذج / نماذج الواقع» (أي أن التحفيز أو التطبيع غير متأسس على الواقع نفسه بل على نموذج يشيده ذهن الانسان كي يستطيع تصوره) مقابل «نموذج / نماذج الأدب». وقد كان الفارق الشكلاني الأصلي ثلاثيا : تحفيز واقعي، تأليفي وفني (توماتشيفسكي 1965. الطبعة الأصلية بالروسية 1925). إلا أن ستورنبورغ برهن على نحو قويم (...) بأن «التأليفي هو في الواقع نوع فرعي «للفني».

فهمها كطبيعية بل يتم التعرف عليها عن طريق مجتمع ما كتعميمات أو قولبات، «مجموعة في الحكم والأحكام المسبقة المشكلة رؤية العالم ونسقا من القيم» (جنيت 1969، ص. ص. 73 — 75، الترجمة [الانجليزية] لكولر 1975، ص. 144). إلى هذه المقولة تنتمي الشفرة الثقافية لبارث، وبالتالي يساعد تعميم كـ «النساء الخجولات تتورد وجوههن» القارئ على تأويل «تورد وجه زامبينيلا» (في «سارازين» لبلزاك، 1830) بوصف زامبينيلا امرأة[7].

عكس نماذج الواقع، لاتتضمن نماذج الأدب توسطا عبر بعض مفاهيم العالم. بل بالاحرى تجعل العناصر واضحة بالاحالة على المؤسسات أو الضرورات الأدبية على وجه التخصيص. من ثم قد يتم تعليل عنصر ما بموجب مساهمته في الفعل (لا يقتل هاملت كلوديوس في الفصل I، فذلك سيكون نهاية المسرحية)، أو إيضاحه لتيمة ما (منزل البطلة في «وردة لايملي» لفوكنر، يوصف كمتعفن بهدف استحضار التفسخ في الجنوب)، وهلم جرا. أما النموذج الأدبي المؤسساتي الأكثر هو الجنس، حيث أسست تقاليده نوع اتفاقية بين النص والقارئ، كي تصير بعض التوقعات معقولة، وأخرى مبعدة، وتصبح العناصر التي تبدو غريبة في سياق آخر واضحة داخل الجنس (كولر 1975، ص. 147). هكذا يمكن أن يصير الانسان الذي يحلق في الهواء واضحا ومقبولا إذا ما كان النص منتميا إلى الجنس العجيب (حول العجيب، انظر تودوروف 1970).

البقاء الذاتي، أو كيف «يغوي» النص القارئ للاستمرار في القراءة.

رغم إمكانية تطبيع كل شيء، في النهاية، في النص وجعله مقبولا

(7) ضمن السياق الدقيق، هذا تأويل مضلل، مادامت زامبينيلا مخصية (Castrato). وعمدا، يضلل النص القارئ عن طريق الاحتكام إلى نماذجه في الواقع.

سواء بواسطة نماذج الواقع أو النماذج المشتقة من الأدب، فإن وجود النص متوقف على الاحتفاظ بطور «اللامعروف واللاواضح بالكل، بعد» لمدة طويلة قدر الامكان. وعلى نحو ضمني، تعد النصوص القصصية القارىء بجائزة الفهم الكبرى ــ لاحقا. إذ تقترح درجات متفاوتة الدقة : «الاحسن سيأتي بعد، لاتتوقف عن القراءة الآن»، وبالتالي تثير الاهتمام، الفضول أو التشويق. في هذا القسم سأفحص طريقتين لتباطؤ الفهم وخلق التشويق : التأجيل والثغرات.

التــأجيــل

يتألف التأجيل من عدم إفشاء الحقائق حيث يجب أن تكون في النص، بل يتركها إلى مرحلة لاحقة. ومتوقفا على البعد الزمني المنتمية إليه الحقائق المحتبسة، بإمكان التأجيل خلق تشويق من نوعين مختلفين : متوجه نحو المستقبل، ومتوجه نحو الماضي (أي متوجه نحو مستقبل أو ماضي القصة). يتوقف النوع المتوجه نحو المستقبل على الإبقاء على قيد الحياة سؤال «ماذا بعد ؟» (وبالتالي يرتبط بالشفرة الاحداثية عند بارث). وهذا لايكون بحاجة إلى تضمن استبدال زمني ؛ فقد تُروى الأحداث بالترتيب الذي يفترض أنها وقعت فيه، لكنها يجب أن تكون أحداثا من النوع الذي يثير توقعا قويا بهدف مواصلة المساق المقترن بشك قوي كـ «كيف» يجب أن يواصَل (على سبيل المثال، حياة البطل في خطر، هناك صراع يمكن أن ينتهي بانتصار أحد الطرفين، وخطة صعبة ومعقدة في طور التنفيذ، الخ). لأجل الزيادة وتمديد اهتمام القارىء. يؤجل النص سرد الحدث القادم في القصة، أو حدثا يكون القارىء متلهفا لمعرفته، أو سرد حدث يكون قريبا، بشكل دائم أو مؤقت، من المساق المتكلم عنه. هكذا، ففي «جوزيف أندروز» لهنري فيلدينغ، يقاطع الراوي قصة اختطاف فاني (Fanny)، وعوض قول الحصيلة النهائية ــ هل سينتهي المساق

بالإنقاذ أم بالاغتصاب ؟ ـــ يقدم لنا استطرادا : «المحادثة بين الشاعر والممثل ؛ ليس من فائدة في هذا التاريخ سوى تسلية القارئ (1962، ص. 203. الطبعة الأصلية 1742). والواقع أن القارئ ليس بحاجة إلى التسلية، بل بالاحرى يرغب في معرفة قدر فاني، وبالتالي يظل معلقا.

يتكون التأجيل المتوجه نحو الماضي من الابقاء على قيد الحياة أسئلة كـ «ماذا حدث ؟»، «من قام بذلك ؟»، «لماذا ؟!»، «مامعنى كل هذا ؟» هنا قد يستمر زمن القصة، لكن فهم القارئ للأحداث المروية يعوقه حذف حقائق (أي خلق شفرة) حول الماضي أو الحاضر. على سبيل المثال، في «الجاسوس القادم من البرد» لوكاري (1963)، لايتم إخبار القارئ إلى غاية، تقريبا، نهاية الكتاب حيث تشكل مجهودات الموظف البريطاني ليماس، لإسقاط ضابط المخابرات الألمانية الشرقية، موندت، جزءا من الخطة المدبرة من قبل مودنت ورؤساء ليماس غير المعروفين لديه، لتكذيب ضابط ألماني شرقي آخر.

هكذا يحول التأجيل عملية القراءة (أو أحد مظاهرها) إلى لعبة تخمين، محاولةً لحل لغز أو أحجية. وكما أوضح بارث في تحليله لما أسماه «الشفرة التأويلية» تُبنى اللعبة بواسطة وحدات متنوعة ليست بحاجة إلى التجلي كلها في أي نص. تحدد المراحل الأولى الموضوع الملغز («تيماتية» اللغز)، مقترحة وجود لغز يتعلق بالموضوع («وضع» اللغز)، تصيغه وتعد، على الأقل، ضمنيا، بجواب. ومقتفيا أثر مدخل اللغز، يؤسس النص عملية مفارقاتية، شبيهة بما رسمته سابقا : من جهة تبدو العملية دافعة بالحل إلى الأمام، فيما، من جهة أخرى، تسعى إلى الاحتفاظ باللغز لمدة طويلة قدر الامكان بهدف تأمين وجوده. وبالتالي تقدم تقنيات تأخيرية متنوعة، كـ : الشرك (مفتاح مضلل)، مراوغة، عقبة، جواب معلق، جواب جزئي (بارث 1970، ص. ص. 80 ــ 81 ؛ 215 ــ 216).

بالامكان تطبيع التقنيات التأخيرية المتنوعة، سواء كان التأجيل متوجها نحو المستقبل أو نحو الماضي، بالإحالة على نماذج الأدب أو نماذج الواقع أو ـــ باستعمال المصطلحات الشكلانية التي تبدو هنا ملائمة ـــ يمكن أن تكون إما محفزة على نحو فني أو واقعي. ينتمي إلى هذه المقولة الأولى تأجيل فيلدينغ من خلال استطراد الراوي العاكس أهداف وآثار سرده (انظر ص 97). في المقولة الثانية تصير التأجيلات معقولة بموجب الوقائع في القصة نفسها، مثلا موت شخصية تمتلك بعض الحقائق، رحيل شخصية ما، يفوتها القطار، أو تضيع رسالة تحتوي على حقائق هامة جدا، رفض شخصية ما إفشاء سر جراء الخوف، الحذر أو أيما شيء. مثل هذا النوع من الحافز زاخر في «الصورة في البساط» لهنري جيمس (انظر ريمون 1973).

يمكن أن يكون كل من التأجيل المتوجه نحو المستقبل أو نحو الماضي موضعيا، أي يتضمن فقط جزءا أو مظهرا من النص (مثل ما في المثال السابق من «جوزيف أندروز» أو ـــ شاملا، أي له تأثير على جزء كبير من النص أو النص برمته (مثل ما في الروايات البوليسية أو في «الصورة في البساط».

الثغـرات

كيف يتم صنع اسفنجة ؟ أولا تضع ثقبا... وكيف تصنع نصا قصصيا ؟ بنفس الطريقة بالضبط. تشكل الثقوب أو الثغرات جانبا مركزيا في التخييل القصصي باعتبار أن المواد التي يوفرها النص لاعادة تشييد عالم (أو قصة)، غير كافية للاشباع. ومهما كان العرض مفصلا، فثمة أسئلة إضافية تطرح، وتظل الثغرة دائما مفتوحة. يقول آيزر : «لا حكاية :

يمكن أن تقال برمتها. والحق أن القصة لاتكتسب ديناميتها

إلا عبر الحذف الحتمي. هكذا، ومتى تمت مقاطعة التدفق، نساق، نحن، إلى اتجاهات غير متوقعة، والفرصة المقدمة لنا هي تشغيل ملكتنا لتأسيس ترابطات ـــ بهدف ملء الثغرات التي تركها النص ذاته.

(1971، ص. 285)

كما رأينا أعلاه، يتأثر اندماج الحقائق المتناثرة في النص وكذا ملء الثغرات، بالاحالة على نماذج التماسك أو الاطارات. هكذا [يقول] بيري : «يقود انتقاء أي إطار خاص بحكم الطبع إلى الامداد بحقائق (ملء ثغرات) ليس لها أي أساس لفظي مباشر في النص» (1979، ص. 45). لكن بإمكان اختيار الاطار أن يخلق ثغرات، لأنه لايمكن إشباع الاطارات نفسها ولأن التضارب بينها يتسبب في أسئلة زائدة.

التأويل هو الثغرة النموذجية جدا في التخييل القصصي (يسمى أيضا «ثغرة الحقائق»)، ولقد مالت الدراسات الأولى (مثلا، بيري وستورنبورغ 1968 b، ص. ص. 263 ـــ 293 وريمون 1977، ص. ص. 45 ـــ 58) للتركيز على هذه الأنواع مباشرة. أما الدراسات التالية (مثلا بيري 1979، إيكو 1979) فأدمجتها ضمن عملية أوسع (إنتقاء ـــ الاطار، التعديل، والاحلال). يتكون المظهر التأويلي للقراءة من اكتشاف اللغز (ثغرة)، البحث عن المفاتيح، تشكيل الفرضيات، محاولة الاختيار من بينها وتشييد فرضية منهاة (أكثر من أي وقت مضى).

تتسلسل الثغرات التأويلية من الثغرات الأكثر تفاهة، التي إما أن تملأ آليا (تظهر ديزي ميلر في الفندق، وبالتالي فمؤكد أنها وُلدت ؛ بيردسلي 1958، ص. 242) أو لا تتطلب الملء (عدة ثغرات في الكتاب المقدس)، عبر درجات مختلفة من الأهمية، إلى الثغرات الحاسمة والمركزية في القص لدرجة تصبح محور عملية القراءة («من قام به ؟»

في القصص البوليسية، «هل هناك أو ليس هناك أشباح في «بلي» (Bly) ؟ في «دورة اللولب» لهنري جيمس).

بصرف النظر عن مركزية الثغرة، يمكنها أن تكون إما **مؤقتة**، أي مملوءة في نقطة ما في النص (كما في جل الروايات البوليسية) أو **دائمة**، أي تظل مفتوحة حتى بعد أن يصل النص إلى النهاية (مثل ما في «دورة اللولب»). ولا يمكن أن يكون الفارق بين الثغرات المؤقتة والدائمة إلا في استحضار الماضي. في عملية القراءة لايعرف القارئ ماإذا كانت الثغرة مؤقتة أو دائمة. لكن، والحق يقال إن هذا الارتياب لهو أساس ديناميات القراءة.

تنتج الثغرات المؤقتة من التعارض بين زمن القصة وزمن النص. لقد رأينا آنفا أن التأجيل المتوجه نحو الماضي يتضمن، بشكل ضروري، ثغرة. قد يخلق الاستباق كذلك ثغرة عن طريق إهمال مراحل مختلفة بين القص الأول والمستقبل المتوقع. من جهة أخرى، كثيرا ما يملأ استرجاع ثغرة سالفة، لكنه قد يخلق أيضا ثغرة جديدة بتقديمة لانحدار آخر للأحداث المروية سابقا، وبالتالي يسبب صعوبة التصالح بين الانطباعات الطرية والأخرى «القديمة». ومشكلة من الاستبدالات الزمنية، تكون الثغرات في النص وحده. أما في القصة المجردة فستظهر الحقائق المحتبسة في مكانها المناسب ضمن الكرونولوجيا. من جهة أخرى، توجد الثغرات الدائمة في كل من القصة والنص : لاتُعطَى الحقائق البتة. هكذا تستلزم ثغرة في القصة ثغرة في النص. لكن لاتكون الثغرة في النص بحاجة إلى استلزام ثغرة مطابقة للثغرة في القصة.

قد يتم أو لا يتم إشعار القارئ بوجود ثغرة في عملية القراءة. حين يصير واعيا، تكون الثغرة توقعية، وتصبح عملية القراءة (على الأقل إلى حد ما) محاولة لملئها. لكن أحيانا يمكن للنص أن يمنع القارئ

من طرح السؤال الصحيح حتى تتم الاجابة عنه. تكون الثغرة في هذه الحالة استعادية، مثلا في «الآمال الكبرى» لديكنز، لايطرح بحزم سؤال : «من هو الشخص السري الذي يحسن إلى بيب ؟» حتى تزود الأحداث نفسها بالحل. ولا يصير القارئ مدركا لبعض الحقائق الهامة المحتبسة عنه إلا بعد الحل.

وكيفما كانت المقولة المنتمية لها الثغرة، فإنها تعزز دائما الاهتمام والفضول، تمدد عملية القراءة، وتساهم في المشاركة الدينامية للقارئ لجعل النص دالا.

خاتمة

هل كان هذا الكتاب مدخلا أو نعيا لشعرية التخييل القصصي ؟ كل من الجوابين ممكن. لكن لايبدو لي أن كل واحد منهما كاف. ففي عدد من الحلقات، متضمنة بعض الجامعات، إما يتم تجاهل شعرية التخييل القصصي أو يتعامل معها بارتياب. بالنسبة لها يصلح هذا الكتاب لأن يكون مدخلا. في حلقات أخرى، يعتبر هذا الحقل قد قضى نحبه أو على الأقل حلت محله التفكيكية. من وجهة نظر هذه الحلقات، سيكون هذا الكتاب نعيا، وبرغم ذلك فشعرية التخييل القصصي ليست مولودا جديدا كما قد يبدو للحلقات الأولى ولا جثة كما قد يبدو للثانية. فهذا الحقل مازال حيا وحيويا، رغم أنه (أو ربما لأنه) لم يعد يتمتع بامتياز آخر الموضات. علاوة على ذلك، يبدو لي أن التفكيكية، ربما رغم أنفها، قد تساهم في شعرية التخييل القصصي عوض أن تقوض صرحها. بهذا الاقتراح وددت أن أختتم.

ضمن أشياء أخرى، تتحدى التفكيكية مفهوم Differencia specifica الذي كان مركزيا في عرضي (انظر الفصل 1) ص. 9. وبدل التمييز بين التحليل القصصي والانواع القصصية الأخرى (كما قمت بذلك)، تهتم التفكيكية، على نحو دقيق، بالعناصر التي تشترك فيها الروايات، الأفلام، المسلسلات الهزلية، الرقص، التقارير الاخبارية، الكتب التاريخية، الجلسات الخاصة بالتحليل النفسي، الجدالات الفلسفية ــــ المنتوجات الثقافية التقليدية المصنفة كـ لا لفظية، لا تخييلية، أو لا قصصية. وكما تم توضيحه في الفصل الثاني، يتعامل علم السرديات، كذلك مع القاسم المشترك في الأنواع القصصية المتنوعة.

هذا القاسم هو «القصة» ــ التشييد اللالفظي الذي يجرده علم السرديات من النص اللفظي وكذا من الانساق الأخرى للعلامة. من جهة أخرى، تهتم التفكيكية بالتشابهات اللفظية، وليس اللالفظية، بين كل أنواع القص. إذ بدل تجريد المظهر، «القبل ــ وسيط» المشترك، من الأنواع القصصية، تبحث التفكيكية عن العناصر القصصية في النصوص البلاغية التاريخية، الفلسفية والتحليلية النفسية (انظر، على سبيل المثال، ديريدا a 1967، b 1967، 1972 ؛ دومان 1971، 1979 ؛ لاكان 1966 ؛ فيلمان 1977 ؛ بروكس 1977 ؛ 1979 ؛ تشيز 1979 ؛ نوريس 1982). ولأن نزعتها هي لفت الانتباه إلى بلاغيته وتخييليته، فالقص الأدبي يصير نوعا من الاستبدال، المستخدم في اكتشاف العناصر القصصية في النصوص التي يكون فيها مثل هذا الوعي أقل تصريحا دائما. منظورا إليها بهذه الطريقة، لاتبقى دراسة القص محدودة في الشعرية بل تصبح محاولة لوصف العمليات الرئيسية في أي نسق دال.

هذه تطورات مثيرة وواعدة، وليست أقل (من وجهة نظر الشعرية) إذ أنها تُمكن من أبحاث خصبة للعلاقة بين الأدب والأنماط الأخرى لترتيب وتمثيل التجربة» (كولر 1981، ص. 215). غير أنها، كثيرا ماتعتبر متضاربة مع شعرية التخييل القصصي. هذا صحيح، لأن تأكيدها على العناصر القصصية في النصوص المصنفة تقليديا كـ لا قصصية وكذا اقتفاءها للتخييلية في النصوص المدعوة لاتخييلية، يبدو متخلصا من «التخييل القصصي» كمقولة مستقلة. برغم ذلك، قد تم البرهنة على أن الوعي بحضور العناصر القصصية والتخييلية في النصوص المزعومة لاقصصية ولا تخييلية ليس بحاجة إلى حذف (الصفات المميزة الخاصة) differentia specifica للتخييل القصصي. على العكس، بهذا الوعي يمكن إعادة فحص كل نوع من القص على نحو مستقل واكتشاف الاختلافات الجديدة داخل

التشابهات. من غير ريب، فهذه الاختلافات قد لاتكون تلك التي عزلتها الشعرية حتى الآن، بل إن ذلك يكون أنفع فقط. ومتآلفة مع التحدي الذي مثله المنظور الجديد، سيكون بمقدرة الشعرية تحسين فهمها للتخييل القصصي عن طريق إعادة طرح «سؤال تمييز الأدب إبان، كذلك، شرح مركزية البنى الأدبية على تنظيم التجربة» (كولر 1981، ص. 215). هذا النوع من الحركة الحلزونية المتصورة من قبل إليوت في سياق مختلف تماما، سيجعلنا نواصل المسير على نحو مشجع :

لن نتوقف عن الاستكشاف
ونهاية كل استكشافنا
ستكون الوصول إلى حيث بدأنا
ومعرفة المكان لأول مرة.

(«Little Gidding» من «رباعيات الاباع»)

المراجع

تنقسم المواد المقدمة هنا إلى قسمين : (1) أعمال التخييل القصصي و (2) الدراسات النظرية. يتألف القسم الأول من الأعمال القصصية التي إما استشهد بها أو نوقشت ببعض التفصيل، لكنه لايتضمن الأعمال المشار إليها بالمناسبة. القسم الثاني يتضمن كل الدراسات النظرية المحال عليها، مستشهدا بها أو محللة، حتى يتم توضيح كل النصوص التي كان لها تأثير على هذا الموضوع. هكذا، فالقسم الثاني شامل شيئا ما (رغم عدم كونه شموليا)، متضمنا كل المواد التي قد تظهر في مؤلفات New Accents الأخرى في قسم «قراءات إضافية». أما الكتب الأكثر أهمية لهذه الدراسة فقد تم تعليق الحواشي عليها ووسمت بعلامة نجمية.

الآثار التخييلية القصصية

Beckett. Sammuel (1972) *Watt*. London : Calder & Boyars. orig. publ. in French 1953.

Bellow, Saul (1973) *Herzog*. Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1964

Bierce, Ambrose (1952) «Oil of Dog», in *The Collected Writings of Ambrose Bierce*. New York: Citadel Press. orig. publ. in Bierce's *The Parrenticide Club*, 1909 – 12.

Borges, Jorge Luis (1974) «The Garden of Forking Paths» and «Pierre Menard, Author of the Quixote», in *Labyrinths*. Harmonds worth: Penguin. Orig. publ. in Spanish 1956.

Brooke-Rose, Christine (1975) *Thru*. London: Hamish Hamilton.

Butor, Michel (1957) *La Modification*. Paris : Minuit.

Cervantes, Miguel de (1950) *Don Quixote.* Harmondsworth : Penguin. Orig. publ. in Spanish 1605 – 16.

Chaucer, Geoffrey (1934) *The Canterbury Tales.* Garden City, NY : Carden City Books. Orig. publ. 1390 – 1400 approx.

Chekhov, Anton (1927) «Sleepy», in *Selcted Tales of Tchehov.* London : Chatto & Windus. Orig. publ. in Russian 1888.

Chekhov (1927) «Lady with a Lapdog», in *Selected Tales of Tchehov.* London : Chatto & Windus. Orig. publ. in Russian 1899.

Conrad, Joseph (1975) *Heart of Darkness.* Harmondsworth : Penguin. Orig. publ. 1902.

Conrad, (1963) *Nostromo.* Harmondsworth : Penguin. Orig. publ. 1904.

Cortázar, Julio (1967) *Hopscotch.* New York : Signet. Orig. publ. in Spanish 1963.

Dickens, Charles (1964) *Bleak House.* New York : Signet. Orig. publ. 1853.

Dickens, Charles (1978) *Creat Expectations.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1860/61.

Dos Passos, John (1938) *U.S.A.* New York: Modern Library.

Faulkner, William (1950) «A Rose for Emily», in *Collected Stories of William Foulkner.* New York: Random House. Orig. publ. 1930.

Faulkner, William (1965) *The Sound and the Fury.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1931.

Faulkner, William (1971) «Barn Burning», in Warren, Robert Penn and Erskine, Albert (eds), *Short Story Masterpieces.* New York: Dell. Orig. publ. 1939.

Faulkner, William (1972) *Absalom, Absalom !* New York : Vintage Books. Orig. publ. 1936.

Fielding, Henry (1962) *Joseph Andrews.* London: Dent. Orig. publ. 1742.

Fielding, Henry (1962) *Tom Jones.* London: Dent. Orig. publ. 1749.

Flaubert, Gustave (1965) *Madame Bovary.* New York: Norton. Orig. publ. in French 1857.

Flaubert, Gustave (1970) *Sentimental Education.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. in French 1869.

Forster, edward Morgan (1963) *A Passage to India.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1924.

Gide, André (1949) *Les faux monnayeurs (The Counterfeiters).* Paris: Gallimard.

Hardy, Thomas (1963) *Tess of the D'Urbervilles.* London: Macmillan. Orig. publ. 1891.

Hemingway, Ernest (1965) «The Killers» and «Hills like White Elephants», in *Men without Women.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1928.

James, Henry (1959) *The Sacred Fount.* London: Rupert Hart-Davis. Orig. publ. 1901.

James, Henry (1964) «The Figure in the Carpet», in *The Complete Tales of Henry James.* London: Rupert Hart-Davis. Orig. publ. 1896.

James, Henry (1966) *The Portrait of a Lady.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1881.

James, Henry (1973) The Turn of the Screw and Other Stories. Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1898.

Joyce, James (1961) «Eveline», in *Dubliners.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1914

Joyce, James (1963) *A Portrait of the Zrtist as a Young Man.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1916.

Kleist, Heinrich von (1962) «The Marquise of O-». in *The Marquise of O- and Other Stories.* New York: Signet. Orig. publ. in German 1806.

Lawrence, D.H. (1961) *Lady Chatterley's Lover.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1928.

Lawrence, D.H. (1962) *Sons and Lovers.* Harmondsworth: Penguin. Orig.publ. 1913.

Lawrence, D.H. (1973) *The Rainbow* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1915. Le Carré, John (1965) *The Rainbow.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1915.

Le Carré, John (1965) *The Spy Who Came in from the Cold.* New-York: Dell. Orig. publ. 1963.

McCullers, Carson (1971) «The Sojourner». in Varren, Robert Penn and Erskine, Albert (eds), *Short Story Masterpieces.* New-York: Dell. Orig. publ. 1951

Melville, Herman (1964) *Pierre, or the Ambiguities.* New-York: Signet. Orig. publ. 1852.

Nabokov, Vladimir (1969) *Laughter in the Dark.* London: Weidenfeld & Nicolson. Orig. publ. in Russian 1933.

Nabokov, Vladimir (1971) *The Real Life of Sebastian Knight* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1941.

Porter, Katherine Anne (1971) «Flowering Judas», in Warrne, Robert Penn and Erskine, Albert (eds), *Short Story Masterpieces.* New York: Dell. Orig. publ. 1930.

Proust, Marcel (1963) *Un amour de Swann.* Paris: Gallimard. Orig. publ. 1919.

Robbe-Grillet, Alain (1965) «Jealousy», in *Two Nords by Robbe-Grillet: Jealousy and In the Labyrinth.* New York: Grove Press. Orig. publ. in French 1957.

Spark, Muriel (1971) *The Prince of Miss Jean Brodie.* Harmondsworth: penguin. orig. publ. 1961.

Sterne, laurence (1967) *Tristram Shandy.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1760.

Tolstoy, Leo (1950) *Anna Karinina.* New York: Random House. Orig. publ. in Russian 1873 – 6.

Tolstoy, Leo (1971) *War and Peace.* London: Heinemann. Orig. publ. in Russian 1864 – 9.

Warren, Robert Penn and Erskine, Albert (eds) (1971) *Short Story Masterpieces.* New York: Dell.

Whitel Patrick (1960) *Voss.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1957.

Woolf, Virginia (1974) *Mrs. Dalloway.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. 1925

Zinoviev, Alexander (1981) *The Yawning Heights.* Harmondsworth: Penguin. Orig. publ. in Russian 1976.

Aristotle (1951) «Poetics», in Smith, James Harry and Parks, Edd Winfield (eds), *The Great Critics: An Anthology of Literary Critisism*. New York: Norton.

Bakhtin, Mikhail (1973) *Problems of Dostoyesky Poetics*. Ann Arbor, Mich.: Ardis. Orig. publ. in Russian 1929.

Bal, Mieke (1977) *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck. Particularly important are the hierarchical tripartite distinction (fable, story, narrative text) and the discussion of focalization and narration, criticizing and modifying Genette's theory (1972)

Bal, Mieke (1978) «Mise en abyme et iconicite», *Littérature*, 29, 116 – 23.

Bal, Mieke (1981 a) «Notes on narrative embedding», *Poetics Today*, 2, 2, 41 – 60.

Bal, Mieke (1981 b) «The laughing mice, or on focalization», *Poetics Today*, 2, 2, 202 – 10.

Bally, Charles (1912) «Le style indirect libre en français moderne», *Germanisch-Romanisch Monatsschrift*, 4, 549 – 56 and 597 – 606.

Banfield, Ann (1973) «Narrative style and the grammar of direct and indirect speech», *Fondations of Language*, to, 1 – 39.

Bal, Mieke (1978 a) «The formal coherence of represented speech and thought» *Poetics and Theory of Literature*, 3, 289 – 314. A Linguistically oriented study of free indirect discourse and related phenomena. Banfield's hypothesis (here an elsewhere) concerning «speakerless» sentences has influenced some narratologists in talking about «narratorless' narratives (e.g. Chatman 1978).

Bal, Mieke (1978 b) «Where epistemology, style, and grammar meet literary history: the development of represented speech and thought», *New Literary History*, 9, 415 – 54.

Bal, Mieke (1981) «Reflective and non-reflective consciousness in the language of fiction», *Poetics Today*, 2, 2, 61 – 76.

Bann, S. and Bowlt, J.E. (eds) (1973) *Russien Formalism.* Edinburgh: Scottish Academie Press.

Barnouw, Dagmar (1980) «Critics in the act of reading», *Poetics Today,* 1, 4, 213 – 22.

Barthes, Roland (1964) *Essais Critiques,* Paris: Seuil. In English, (1972) *Critical Essays.* Evanston, III.: Northwestern University Press.

Barthes, Roland (1966) «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications,* 8, 1 – 27. In English, (1977) «Introduction to the structural analysis of narratives», in *Image-Musci-Text.* London: Fontana. By now a classical example of the type of analysis practised in the early stages of French Structuralism. Particularly important is the analysis «story», with its distinction between «functions» (subdivided into «kernels» and «catalysts») and «indices» (subdivided into «indices proper» and «informants»).

Barthes, Roland (1970) «Elements of Semilogy», in *Writing Degree Zero and Elements of Semiology.* Boston, Mass.: Beacon Press. Orig. publ. in French 1964.

Barthes, Roland (1970) S/Z. Paris : Seuil. In English, (1974) S/Z. New York: Hill § Wang. Marks Barthes's transition from structural to textual analysis. Through a study of Balzac's «Sarrasine», Barthes presents the codes underlying both the production of texts and their reading. Advocates plurality and reversibility.

Barthes, Roland, Kayser, Wolfgang, Booth, Wayne C. and Hamon, Philippe (1977) *Poétique du récit.* Paris: Seuil.

Beardsley, Monroe C. (1958) *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism.* New York: Harcourt, Brace & World.

Benveniste, Emile (1966) *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard. In English, (1970) *Problems in Central Linguistics.* Coral Gables, Florida: University of Miami Press.

Blin, Georges (1954). *Stendhal et les problèmes du roman.* Paris: Corti.

Booth, Wayne C. (1961) *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: The

University of Chicago press. The most systematic Anglo-American contribution to questions of point of view, types of narrators, the norms of the text, the notion of the implied author. Abounds in interesting examples from a wide range of literary works. Although Booth's moralistic stance has often been criticized and many of his theories have undergone modification, this remains a seminal book.

Bradley, A.C. (1965) *Shakesperean Tragedy.* London: Macmillan. Orig. publ. 1904.

Bremond, Claude (1964) «Le message narratif», *Communications,* 4, 4 – 32.

Bremond, Claude (1966) «La logique des possibles narratifs», *Communications,* 8, 60 – 76.

Bremond, Claude (1970) «Morphology of the French Folktale», *Semiotica,* 2, 247 – 76. See comment under next item.

Bremond, Claude (1973) *Logique du récit.* Paris: Seuil. A model for the analysis of «story». Inspired by propp, Bremond Divides every sequence into three functions and allows for bifurcation at every stage.

Brinker, Menachem (1980) «Two phenomenologies of reading. Ingarden and Iser on textual indeterminacy», *Poetics today,* 1, 4, 203 – 12.

Bronzwaer, W.J.M. (1970) *Tense in the Novel: An Indestigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism.* Croningen: Walters-Noordhof.

Bronzwaer, W.J.M. (1981) «Mieke Bal's concept of focalization: a critical note», *Poetics Today,* 2, 2, 193 – 201.

Brooke-Rose, Christine (1980 a) «The readerhood of man», in Suleiman, Susan R. and Crosman, Inge (eds), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 120 – 48.

Brooke-Rose, Christine (1980 b) «Round and round the Jakobson diagram: a survey», *Hebreto University Studies in Literature,* 8, 153 – 82

Brooks, Cleanth (1947) *The Well Wrought Urn.* New York: Harcourt, Brace & World.

Brooks, Cleanth and Warren, Robert penn (1959) *Understanding Fiction.* New York: Appleton-Century-Crofts. Orig. publ. 1943.

Brooks, Peter (1977) «Freud's masterplot», *Yale French Studies,* 55/56, 280 – 300.

Brooks, Peter (1979) «Fictions of the Wolfman: Freud and narrative understanding», *Diacritics,* 9, 72 – 81.

Bühler, W. (1936) *Die «Erleble Rede» im englischen Roman, ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens.* Zürich: Max Niehans Verlag.

Chase, Cynthia (1979) «Oedipal textuality: reading Freud's reading of Oedipus», *Diacritics,* 9, 54 – 68.

Chatman, Seymour (1969) «New ways of analyzing narrative structure, with an example from Joyce's *Dubliners», Language and Style,* 2, 3 – 36

Chatman, Seymour (1971) (ed.) *Literary Style: A Symposium.* London and New York: Oxford University Press.

Chatuman, Seymour (1972) «On the Formalist-Structuralist theory of character», *Journal of Literary* Semantics. 1, 57 – 79.

Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse.* Ithaca, New York: Cornell University Press. A synthesis of various theories of narrative in literature and film, discussing events, characters, time, point of view and narration. My own study sometimes relies on Chatman and often disagrees with him. Particularly important is the section on character, criticizing its reductive treatment by formalists and structuralists, and suggesting an analysis in terms of a paradigm of traits.

Cixous, Hélène (1974) «The character of «character»», *NewLiterary History, 5, 383 – 402.*

Cohn, Dorrit (1966) «Narrated monologue: definition of a fictional style», Comparative Literature, 28, 97 – 112.

Cohn, Dorrit (1978) Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Cohn, Dorrit (1981) «The encirclement of narrative: on Franz Stanzel's *Theorie des Erzahlens» Poetics Today,* 2, 12, 157 – 82.

Copi, Irving M. (1961) *Introduction to logic.* New York: Macmillan. Orig. publ. 1953.

Courtés, Joseph (1976) *Introduction à la sémiotique narrative et discursive.* Paris: Hachette Université.

Culler, Jonathan (1975) *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature.* London: Routledge & Kegan Paul. A lucid survey of structuralist theories of both poetry and narrative, as well as a presentation of the linguistic and anthropological basis of structuralism. Argues for a poetics grounded in a theory of reading.

Culler, Jonathan (1980) «Fabula and Sjuzhet in the analysis of narrative. Some American discussions», *Poetics Today,* 1, 3, 27 – 37.

Culler, Jonathan (1981) *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* London: Routledge & Kegan Paul.

Dällenbach, Lucien (1977) *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme.* Paris: Seuil.

De Man, Paul (1971) *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* New York: Oxford University Press.

De Man, Paul (1979) *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nictzsche, Rilke, and Proust.* New Haven, Conn.: Yale University Press.

Derrida, Jacques (1967a) «Freud et la scène de L'Ecriture», in *L'Ecriture et la différence.* Paris : Seuil.

Derrida, Jacques (1967b) *De la grammatologie.* Paris : Minuit.

Derrida, Jacques (1972) *Marges de la philosophie.* Paris : Minuit.

Derrida, Jacques (1973) «Diffédrence», in *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs.* Evanston, III. : Northwestern University Press, pp. 129-60. Orig. publ. in French 1967.

Derrida, Jacques (1977) «Signature event context», *Glyph,* I, 172-97. Orig. publ. in French 1972.

Doležel, Ludomir (1971) «Toward a structural theory of content in prose fiction», in Chatman, Seymour (ed.), *Literary Style : A Symposium.* London and New York : Oxford University Press, 95-110.

Doležel, Lubomir (1980) «Eco and his model reader», *Poetics Today,* I, 4, 181-3.

Eco, Umberto (1979) *The Role of the Reader : Explorations in the Semiotics of Texts.* Bloomington and London : Indiana University Press.

Eikhenbaum, Boris (1971) «The theory of the formal method», in Matejka, Ladislav and Pomorska, Krystyna (eds), *Readings in Russian Poetics.* Cambridge, Mass. : The MIT Press. Orig. publ. in Russian 1925.

Erlich, Victor (1969) *Russian Formalism. History-Doctrine.* The Hague : Mouton.

Even-Zohar, Itamar (1968/9) «Correlative positive and correlative negative time in Strindberg's *The Father and A Dream Play»* (in Hebrew), *Hasifrut,* I, 538-68. English abstract pp. VI-VII.

Ewen, Joseph (1968) «Represented speech : a concept in the theory of prose and its uses in Hebrew fiction» (in Hebrew), *Hasifrut,* I, 140-52. English abstract pp. XII-XIII.

Ewen, Joseph (1971) «The theory of character in narrative fiction» (in Hebrew), *Hasifrut,* 3, 1-30. English abstract pp. I-II.

Ewen, Joseph (1974) «Writer, narrator, and implied author» (in Hebrew), *Hasifrut,* 18-19, 137-63. English abstract pp. VII-IX.

Ewen, Joseph (1978) *A Dictionary of Narrative Fiction* (in Hebrew). Jerusalem : Akademon.

Ewen, Joseph (1980) *Character in Narrative* (in Hebrew). Tel Aviv : Sifri'at Po'alim. Grapples with the complex problem of character and presents a clear and useful analysis of various methods of characterization. Unfortunately available only in Hebrew. A brief outline in English is attached to Ewen's 1971 article.

Felman, Shoshana (1977) «Turning the screw of interpretation», *Yale French Studies,* 55/56, 94-207.

Ferrara, Fernando (19747 «Theory and model for the structural analysis of fiction», *New Literary History,* 5, 245-68.

Fish, stanley E. (1970) «Literature in the reader : affective stylistics», *New Literary History,* 2, 123-62.

Fish, Stanley (1980) *Is There a Text in This Class ?* Cambridge, Mass : Harvard University Press. A collection of early and more recent articles, dealing with the complex relations between text and reader, with an emphasis on the latter.

Forster, E.M. (1963) *Aspects of the Novel.* Harmonds worth : Penguin. Orig. publ. 1927.

Fowler, Roger (1977) *Linguistics and the Novel.* London and New York : Methuen.

Friedman, Norman (1955) «Point of view in fiction : the development of a critical concept». *PMLA*, 70, 1160-84.

Garvey, James (1978) «Characterization in narrative», *Poetics,* 7, 63-78.

Genette, Gérard (1969) *Figures II.* Paris : Seuil.

Genette, Gérard (1972) *Figures III.* Paris : Seuil. In English, (1980) *Narrative Discourse.* Ithaca, NY : Cornell University Press. A brilliant combination of theoretical and descriptive poetics, analysing both the system governing all narratives and its operation in Proust's *A la recherche du temps perdu.* Particularly new is the section on temporal frequency and the distinction between focalization and narration.

Gibson, Walker (1950) «Authors, speackers, readers, mock readers», *College English,* II, 265-9.

Gide, André (1948) *Journal 1889-1939.* Paris : Gallimard.

Glauser, Lisa (1948) *Die erlebte Rede im englischen Roman des 19 Johrhunderts.* Bern : A. Francke.

Golomb, Harai (1968) «Combined speech - a major technique in the prose of S.Y. Agnon : its use in the story «A Different Face»» (in Hebrew), *Hasifrut,* I, 251-62. English abstract pp. V-VI.

Greimas, Algirdas Julien (1966) *Sémantique structurale.* Paris : Larousse.

Greimas, Algirdas Julien (1970) *Du Sens.* Paris : Seuil.

Greimas, Algirdas Julien (1971) «Narrative grammar : units and levels» *Modern Language Notes,* 86, 793-906.

Greimas, Algirdas Juliens (1973) «Les actants, les acteurs et les figures», in Chabrol, C. (ed.), *Sémiotique narrative et*

textuelle. Paris : Larousse. An exterme structuralist view, reducing characters to their participation in the action.

Greimas, Algirdas Julien (1976) *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques.* Paris : Seuil. Developing the theories he started forming in 1966 and 1970 (see above,) Greimas also applies them to a story by Maupassant, showing how the deep-structure semiotic square manifests itself at the surface structure.

Greimas, Algirdas Julien (1977) «Elements of a narrative grammar», *Diacritics,* 7, 23-40. Orig. publ. in French 1969.

Greimas, Algirdas Julien and Courtés, Joseph (1979) *Sémiotique : un dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Paris : Hachette.

Groupe d'Entrevernes (1979) *Analyse sémiotique des Textes. Introduction, Théorie-Pratrique.* Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Halperin, John (ed.) (1974) *The Theory of the Novel : New Essays.* New York : Oxford University Press.

Hamburger, Kāte (1951), «Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung», *DV,* 25, 1-25.

Hamburger, Kāte (1973) *The Logic of Literature.* Bloomington : Indiana University Press. Orig. publ. in German 1957.

Hamon, Philippe (1977) «Pour un statut sémiologique du personnage», in Barthes *et. al.,* op. cit., pp. 117-63. Orig. publ. 1972. One of the few attempts at a systematic theory of character within a semiotic framework.

Hawkes, Terence (1977) *Structuralism and Semiotics.* London : Methuen. a very useful introduction to structuralism and semiotics. Since this book is organized according to theoreticians, it could be read as an important companion to my own study which is organized according to issues. Excellent classified bibliography.

Hénault, Anne (1979) *Les enjeux de la sémiotique.* Paris : Presses Universitaires de France. A clear introduction to Greimas's difficult theory. Recommended to beginners before tackling Greimas himself.

Hernadi, Paul (1971) «Verbal worlds between action and vision :

a theory of the modes of poetic discourse», *College English*, 33, 1, 18-31.

Hjelmslev, Louis (1961) *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison, Wis. : The University of Wisconsin Press.

Hrushovski, Benjamin (1976 a) *Segmentation and Motivation in the Text Continuum of Literary Prose. The First Episode of War and Peace*. Tel-Aviv : The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Hrushovski, Benjamin (1976b) «Poetics, criticism, science : remarks on the fields and responsibilities of the study of literature», *Poetics and Theory of Literature*, I, III-XXXV.

Hrushovski, Benjamin (1979) «The structure of semiotic objects. A three-dimensional model», *Poetics Today*, 1, 1-2, 363-76.

Hrushovski, Benjamin and Ben-Porat, Ziva (1974) *Structuralist Poetics in Israel*. Tel-Aviv : The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Huxley, Aldous (ed.) (1932) *The Letters of D.H. Lawrence*. London : Heinemann.

Ingarden, Roman (1973) *The Literary Work of Art : An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. Evanston, III. : Northwestern University Press. Orig. publ. in Polish 1931.

Iser, Wolfgang (1971a) «The reading process : a phenomenological approach» *New Literary History*, 3, 279-99.

Iser, Wolfgang (1971b) «Indeterminacy and the reader's response to prose fiction», in Miller, J. Hillis (ed.), *Aspectes of Narrative*. New York : Columbia University Press.

Iser, Wolfgang (1974) *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, Md : Johns Hopkins University Press. One of the most important contributions to the phenomenology of reading, studying both the reader's role in «actualizing» the text and the ways in which the text guides and controls such actualization.

Iser, Wolfgang (1978) *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, Md : Johns Hoplins University Press. Orig. publ. in German 1976.

Jakobson, Roman (1960) «Closing statement : linguistics and poetics», in Sebeok, Thomas A. (ed.), *Style in Language.* Cambridge, Mass. : The MIT Press, pp. 350-77.

James, Henry (1962) *The Art of the Novel. Critical Prefaces by Henry James.* New York and London : Charles Scribner's Sons. Orig. publ. in the New York edition of James's works 1907-9.

James, Henry (1963) «The art of fiction», in Shapira, Morris (ed.) *Henry James : Selected Literary Criticism.* Harmondsworth : Penguin. Orig. publ. 1884.

James, Hans Robert (1977) Asthetische Erfahrang and literrusche Hermentik. Band I : Versenche im Feld der acsthetischen Erfahrang. Munich : Fink.

Kayser, Wolfgang (1948) *Das prachliche Kunstwert.* Bern : A Francke.

Kermode, Frank (1979) *The Genesis of Secrecy.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

Kiparsky, P. and Anderson, S. (eds) (1973) *A Festschrift for Morris Halle.* New York : Holt, Rinehart & Winston.

Kinghts, L. C. (1964) «How many children had Lady Macbeth ?», in *Explorations.* New York : New York University Press, pp. 15-54. Orig. publ. 1933.

Kristeva, J., Milner, C. and Ruwet, N. (eds) (1975) *Langue, discours, société.* Paris : Seuil.

Kuroda, S.Y. (1973) «Where epistemology, style and grammar meet : a case study from the Japanese», in Kiparsky and Anderson, op. cit.

Kuroda, S.Y. (1975) «Reflexions sur les fondements de la théorie de la narration», in Kristeva *et al.*, op. cit.

Lacan, Jacques (1966) *Ecrits I.* Paris : Points.

Lāmmert, Eberhart (1955) *Banformen des Erzāhlens.* Stuttgart : J.B. Metzlersche Verlag.

Lemon, Lee T. and Reis, Marion J. (eds) (1965) *Russian Formalist Criticism : Four Essays.* Lincoln, Neb. : University of Nebraska Press. Essays by Shklovsky, Tomashevsky and Eikhenhaum, introducing basic formalist concepts :

«fabula» v. *«sjužet»*, «motivation», «defamiliarization», etc.

Lévi-Strauss, Claude (1968) *Structural Anthropology*. Garden City, New York : Doubleday Anchor Books. Orig. publ. in French 1958. Lévi-Strauss's structural analysis of myth has had a decisive influence on the development of structuralist poetics. Particularly important are chapters 2 and 11. The latter contains the well known analysis of the Oedipus myth.

Lips, Marguerite (1926) *Le style indirect libre*. Paris : Payot.

Lipski, John M. (1976) «From text to narrative : spanning the gap», *Poetics*, 7, 191-206.

Lubbock, Percy (1963) *The Craft of Fiction*. New York : Viking Press. Orig. Publ. 1921.

McCarthy, Mary (1961) «Characters in fiction», *Partisan Review*, 28, 171-91.

McHale, Brian (1978) «Free Indirect Discourse : a survey of recent accounts», *Poetics and Theory of Literature*, 3, 249-87. A very good survery of various theories of FID, whith many examples from Dos Passos's *U.S.A.*

McHale, Brian (1981) «Islands in the stream of consciousness. Dorrit Cohn's *Transparent Minds*» Poetics Today, 2, 2 , 183-91.

Mack, M. and Gregor, I. (eds) (1968) *Imagined Worlds : Essays on Some English Novels and Novelists in Homour of J. Butt.*London : Methuen.

Matejka, Ladislav and Pomorska, Krystyna (eds) (1971) *Readings in Russian Poetics*. Cambridge, Mass. : The MIT Press. A more extensive collection than Lemon and Reis, op. cit, and a better translation. Contains essays by Jakobson, Tomashevsky, Eikhenbaum, Tynjanov, Brik, Shklovsky and others.

Metz, Christian (1968) *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.

Meyer, Kurt Robert (1957) *Zur «erlebte Rede» im englischen Roman des zwanzigstem Jahrhunderts*. Bern : Francke.

Miller, J. Hillis (ed) (1971) *Aspects of Narrative*. New York : Columbia University Press.

Miller, J. Hillis (ed) (1980) «The figure in the carpet», Poetics Today, 1, 3, 107-18.

Millier, J. Hillis (ed) (1980/81) «A guest in the house. Reply to Shlomith Rimmon-Kenan's reply», *Poetics Today,* 2, 1b, 189-91.

Morrissette, Bruce (1963) *Les romans de Robbe-Grillet.* Paris : Minuit.

Mudrick, Marvin (1961) «Character and event in fiction», Yale Review, 50, 202 18.

Norris, Christopher (1982) *Deconstruction : Theory and Practice.* London and New York : Methuen.

Page, Norman (1972) *The Language of Jane Austen.* Oxford :. Blackwell.

Page, Norman (1973) *Speech in the English Novel. London :. Longman.*

Pascal, Roy (1962) «Tense and the novel», Modern Language Review, 57, 1, t-11.

Pascal, Roy (1977) The Dual Voice : Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel. Manchester : Manchester University Press.

Pavel, Thomas G. (1973a) «Remarks on narrative grammars», *Poetics*, 8, 5 30.

Pavel, Thomas G. (1973b) *«Phèdre.* Outline of a narrative grammar», *Language Sciences,* 23, 1-6.

Pavel, Thomas G (1976) *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille.* Paris : Klincksieck, and Ottawa : Editions de l'Université d'Ottawa.

Pavel, Thomas G (1977) *Plot and Meaning : Explorations in Literary Theory and English Renaissance Drama.* Unpublished.

Pavel, Thomas G (1978) *Move Grammar : Explorations in Literary Semiotics* (prepublication). Toronto : Victoria University, Toronto Semiotic Circle.

Perry, Menakhem (1968a) «The inverted poem : on a principle of semantic composition in Bialik's poems» (in Hebrew), *Hasifrul*, 1, 603-31. English abstract pp. 769-68.

Perry, Menakhem with Sternberg, Meir (1968b) «The king through ironic eyes : the narrator's devices in the biblical story of David and Bathsheba and two excursuses on the theory of the narrative text» (in Hebrew), *Hasifrut*, t, 263-92. English abstract pp. 452-49.

Perry, Menakhem (1969) «Thematic structures in Bialik's poetry : the inverted poem and related kinds» (in Hebrew), *Hasifrut*, 2, 40-82. English abstract pp. 261-59.

Perry, Menakhem (1974) «O Rose, Thou Art Sick : devices of meaning construction in Faulkner's «A Rose for Emily»» (in Hebrew), *Siman Kri'a*, 3, 423-59.

Perry, Menakhem (1976) *Semantic Dynamics in Poetry : The Theory of Semantic Change in the Text Continuum of a Poem* (in Hebrew). Tel-Aviv : The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Perry, Menakhem (1979) «Literary dynamics : how the order of a text creates its meanings», *Poetics Today*, 1, 1, 35-64 and 311-61. As in the Hebrew articles listed above, Perry is interested in the impact of the order of presentation on the reader's sense-making activity. Discusses central issues like primacy and recency effect, gaps, frames, first and second readings. Exemplifies by a detailled analysis of Faulkner's «A Rose for Emily».

Perry, Menakhen (forthcoming) «The combined discourse - several remarks about the definition of the phenomenon», *Poetics Today*. Paper presented at Synopsis 2 : «Narrative Theory and Poetics of Fiction», an international symposium held at the Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv University and the Van Leer Jerusalem Foundation, June 1979.

Plato (1963) «The Republic», in Hamilton, E. and Cairus, H. (eds), *Plato : The Collected Dialogues*. Princeton, NJ : Princeton University Press.

Pouillon, Jean (1946) *Temps et roman*. Paris : Gallimard.

Price, Martin (1968) «The other self : thoughts about character in the novel», in Mack and Gregor, op. cit., pp. 279-99.

Prince, Gerald (1973a) *A Grammar of Stories*. The Hague :

Mouton. An important contribution to the construction of narrative grammar, including a discussion of the notion of «minimal story» as well as of the distinction between stories and non-stories.

Prince, Gerald (1973b) «Introduction à l'étude du narrataire» *Poétique*, 14, 178-96.

Prince, Gerald (1980) «Aspects of a grammar of narrative», *Poetics Today*, 1, 3, 49-63.

Propp, Vladimir (1968) *Morphology of the Folktale*. Austin, Texas : University of Texas Press. Orig. publ. in Russian 1928. A poineering study of plot-structure, discerning thirty-one functions which always follow the same order. Characters are conceived of as «roles» played in the action. Both Bremond and Greimas developed and modified Propp's model.

Ricardou, Jean (1967) *Problèmes des nouveau roman*. Paris : Seuil.

Ricardou, Jean (1971) *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Seuil.

Riffaterre, Michael (1966) «Describing poetic structures : two approaches to Beaudelaire's «les Chats»», *Yale French Studies*, 36/37, 200-42.

Rimmon, Shlomith (1973) «Barthes's «hermeneutic code» and Henry James's literary detective : plot-composition in «The Figure in the Carpet»», *Hebrco University Studies in Literature*, 1, 183-207.

Rimmon, Shlomith (1976a) «A comprehensive theory of narrativer : Genette's *Figures III* and the Structuralist study of fiction», *Poetics and Theory of Literature*, 1, 33-62.

Rimmon, Shlomith (1976b) «Problems of voice in Vladimir Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*», *Poetics and Theory of Literature*, 1, 489-512.

Rimmon, Shlomith (1977) *The Concept of Ambiguity - the Example of James*. Chicago : The University of Chicago Press.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1978) «From reproduction to production : the status of narration in Faulkner's *Absalom, Absalom*» *Degrés*, 16, 19.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1980-81) «Deconstructive reflections on deconstruction. In reply to J. Hillis Miller», *Poetics Today*, 2, 1b, 185-8.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1982) «Ambiguity and narrative levels : Christine Brooke-Rose's *Thru*», *Poetics Todays*, 3, 21-32.

Rimmon-Kenan, Shlomith (forthcoming) «Varieties of repetitive narration, illustrated from Faulkner's *Absalom, Absalom*» Paper presented at the Second International Semiotic Congress, Vienna, July 1979.

Robbe-Grillet, Alain (1963) *Pour un nouveau roman*. Paris : Gallimard.

Romberg, Bertil (1962) *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel.* Lund : Almquist & Wiksell.

Ron, Moshe (1981) «Free Indirect Discourse, mimetic language games and the subject of fiction», *Poetics Today*, 2, 2, 17-39.

Roudiez, Léon S. (1961/2) «Characters and personality : the novelist's dilemma», *French Review*, 35, 553-62.

Sarraute, Nathalie (1965) *L'ère du soupçon*. Paris ; Gallimard. Orig. publ. 1956.

Saussure, Ferdinand de (1960) *Course in General Linguistics*. London : Peter Owen. Orig. publ. in French 1916.

Shklovsky, Victor (1965) «Art as technique», in Lemon and Reis, op. cit., pp. 3-24. See comment under Lemon and Reis.

Scholes, Robert (1974) *Structuralism in Literature*. New Haven, Conn., and London : Yale University Press.

Smith, James Harry and Parks, Edd Winfield (eds) (1951) *The Great Critics : An Anthology of Literary Criticism*. New York : Norton.

Spitzer, Leo (1928) «Zur Entstehung der sogenannten «Erlebten Rede»», GRM, 26, 327 ff.

Stanzel, Franz K. (1955) *Die typischen Erzāhlsituatiomen in roman*. Vienna : Braumūller. In English, (1971) *Narrative Situations* in the Nood. Bloomington : Indiana University Press.

Stanzel, Franz K. (1964) *Typische Forman des roman*. Gōttingen : Vandeboeck & Ruprecht.

Stanzel, Franz K. (1981) «Teller-characters and reflector-characters

in narrative theory». *Poetics Today*, 2, 2, 5-16. A compressed version of chapter 6 of his *Theorie des Erzāhlens* (1979). Gōttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 189-238.

Sternberg, Meir (1974a) «Retardatory structure, narrative interest and the detective story» (in Hebrew), *Hasifrul*, 18/19, 164-80. English abstract pp. X-XI.

Sternberg, Meir (1974b) «What is exposition ? An essay in temporal delimitation», in Halperin, John (ed.), *The Theory of the Novel : New Essays*. New York : Oxford University Press, pp. 25-70.

Sternberg, Meir (1976) «Temporal ordering, modes of expositional distribution, and three models of rhetorical control in the narrative text», *Poetics and Theory of Literature*, 1, 295-316.

Sternberg, Meir (1978) *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore, Md, and London : Johns Hopkins University Press. An important study of various aspects of time, with detailed examples from a wide range of novelists. This book includes material which previously appeared in article form in either Hebrew or English (see preceding items).

Sternberg, Meir (forthcoming) «Mimesis and motivation», *Poetics Today*, Paper presented at Synopsis 2 : «Narrative Theory and Poetics of Fiction», and international symposium held at the Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel-Aviv University and the Van Leer Jerusalem Foundation, June 1979.

Suleiman, Susan R. and Crosman, Inge (1980) *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, NJ : Princeton University Press.

Todorov, Tzvetan (ed.) (1965) *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris : Seuil.

Todorov, Tzvetan (1966) Les catégories du récit littéraire», *Communications*, 8, 125-51. A representative article of the early period of French structuralism, contributing more to the study of «story» than to that of the other aspects of narrative fiction. Exemplified by an analysis of Laclos's *Les liaisons dangereuses*.

Todorov, Tzvetan (1967) *Littérature et signification*. Paris : Larousse.

Todorov, Tzvetan (1969) *Grammaire du Décaméron*. The Hague : Mouton.

Todorov, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil. In English, (1975) *The Fantastic : A Structural Approach*. Ithaca, NY : Cornell University Press.

Todorov, Tzvetan (1973) «Some approaches to Russian Formalism», in Bann and Bowlt, op. cit., pp. 6-19.

Todorov, Tzvetan (1977) *The Poetics of Prose*. Oxford : Blackwell. Orig. publ. in French 1971. Discusses central issues in the poetics of narrative fiction, such as narrative grammar, narrative transformations, gaps and abscences, character, «how to read», etc. Contains an extensive analysis of the functioning of gaps in Henry James.

Tomashevsky, Boris (1965) «Thematics», in Lemon and Reis, op. cit., pp. 61-95. Orig. publ. in Russian 1925. See comment under Lemon and Reis.

Ullmann, Stephen (1957) «Reported speech and internal monologue in Flaubert», in *Style in the French Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 94-120.

Uspensky, Boris (1973) *A Poetics of Composition*. Berkeley : University of California Press. Orig. publ. in Russian 1970. A study of point of veiw in fiction. with many examples, predominantly from *lar and Peace*. Discusses four aspects of point of view : ideological, phraseological, psychological, spatial and temporal. Particularly interesting is the point about the way in which naming can convey point of view.

Voloshinov, Valentin N. (1973) *Marxism and the Philosophy of Language*. New York and London : Seminar Press. Orig. publ. in Russian 1930.

Warning, Rainer (ed.) (1975) *Rezeptionsästhetik. Theorie and Praxis*. Munich : Fink.

Weinsheimer, Joel (1979) «Theory of character : *Emma*», *Poetics Today*, 1, 1-2, 185-211. A provocative article which dissolves the notion of character by integrating it into «textuality».

Woolf, Virginia (1953) «Modern fiction», in *The Common Reader*. New York : Harvest Books, pp. 150-8. Orig. publ. 1925.

Yacobi, Tamar (1981) «Fictional reliability as a communicative problem», *Poetics Today*, 2, 2, 113-26.

كشاف المصطلحات : انجليزي ــ عربي

A

Acceleration .... تسريع
Accoustic .... سمعي
Achronic .... لازمني
Act of reading .... فعل القراءة
Actant .... عامل
Acteur .... ممثل
Actual reader .... القارىء الفعلي
Actualization .... تحقيق
Adjective .... صفة
Alliteration .... تجنيس سجعي
Allotropic .... متآصل
Analogy .... تناظر
Articulatory .... نطقي
Aspect .... مظهر
Attribute .... نعت
Anthropomorphic .... ذو توجه إنساني
Autochthonous .... أصلي

B

Bivocality .... ثنائيـة اللفظ

C

Catalyst .... حفاز
Category .... مقولة
Character .... شخصية
Characteristic .... خصيصة/مميزة
Charactirization .... تمييز
Code .... شفرة
Combination .... ضم
Competence .... مقدرة
Compression .... ضغط
Conceptualization .... مفهومية
Condensation .... تكثيف
Connotation .... إيحاء
Construction .... تشييد
Contradiction .... تناقض
Contradictory .... مناقض
Contrary .... متضاد
Contrast .... تقابل
Criterion .... مقياس
Cultural .... ثقافي

D

Deceleration .... تبطيء
Deep structure .... بنية عميقة
Delay .... تأجيل
Deletion .... شطب

Diegesis .... حكائية

Diegetic .... حكائي

Dennotation .... دلالة مطابقة

Displacement .... إحلال

Duration .... ديمومة

Dynamic .... دينامي

E

Ellipsis .... حذف

Embedding .... إدماج

Enchainment .... تسلسل

Encoded reader .... القارىء المشفر

Entity .... كينونة

Explication .... تفسير

Extradiegetic .... خارج حكائي

F

Fabula .... متن

Fiction .... تخييل

Figuration .... تصوير

Figure .... مجاز

Finalization .... تنهية

Formation .... تشكل

Formalization .... تشكيل

Formalize .... شكّل

Formula .... صيغة

Formulation .... تصييغ
Frequency .... تواتر

G

Gap .... ثغرة

H

Hermeneutic .... تأويلية
Heterodiegetic .... متباين القصة
Heteronomous .... تبعي
Homodiegetic .... متماثل القصة
Homology .... تماثل
Hypo-hypodiegetic .... تحت ـــ تحت حكائي
Hypodiegetic .... تحت حكائي
Ideal reader .... القارىء المثالي
Identical .... مطابق
Imaginary .... خيالي
Implied reader .... القارىء الضمني
Individual .... فرد
Individuated .... متفرد
Information .... إخبار/حقائق
Intelligibility .... وضوح
Intercalation .... إقحام
Interchangeability .... تعاوضية
Inter-textual .... متناصي
Intradiegetic .... داخل حكائي

Irony .... سخرية
Iterative .... تكرار متشابه

J

Juxtaposition .... تماس

K

Kernel .... نواة
Knowledge .... إطلاع

L

Label .... عنونة
Linguist .... لساني
Linguistics .... اللسانيات
Literal meaning .... معنى حرفي

M

Macro sentence .... جملة كبرى
Macro sequence .... مساق كبير
Metonymy .... كناية
Micro sequence .... مساق صغير
Minimal story .... قصة صغرى
Mise en abyme .... إرصاد
Modality .... موجه
Mode .... نمط

Model .... نموذج
Model reader .... القارىء النموذجي
Monologue .... حوار فردي
Morphological .... مورفولوجي
Motivation .... تحفيز
Motive .... حافز

N

Narratee .... مروي له
Narration .... سرد
Narrative .... قص
Narrativity .... ساردية
Narratology .... علم السرديات
Narrator .... راوي
Naturalization .... تطبيعية
Notion .... مفهوم
Novelistic .... روائية

O

Opposit .... متعارض
Opposition .... تعارض
Order .... ترتيب
Outcome .... حصيلة

P

Pace .... سرعة

Paradigm .... استبدال
Paradigmatic .... استبدالي/رأسي
Pattern .... أنموذج
Patterning .... عينة
Phrase .... عبارة/شبة جملة
Plot .... حبكة
Present Perfect .... صيغة الماضي القريب
Prism .... موشور
Proairetic .... أحداثي

Q

Quality .... ميزة

R

Realization .... تحقق
Recit .... محكي
Reflector .... عاكس
Reliability .... موثوقية
Repetitive .... تكراري
Representation .... تمثيل
Retrospect(ive) .... استعاد(ي)
Revisionism .... المراجعاتية
Romance .... رواية المغامرة

S

Satellite .... تابع

Segment .... قِطع
Seme .... معنم
Semic .... دلالي
Sequel .... تتمة
Series .... متتالية
Simultanuous .... متزامن آني
Significance .... مغزى
Signification .... دلالة
Singulative .... فردي
Sjužet .... مبنى
Specifity .... خصوصية
Stance .... وِضعة
Static .... سكوني
Stereotype .... قولبة
Story .... قصة
Story-line .... خط القصة
Subordination .... إخضاع
Super-reader .... القارىء المتفوق
Supplement .... تكملة
Surface-structure .... بنية سطحية
Symbolic .... رمزي
Symmetry .... تساوق
Syntagmatic .... أفقي
Syntagmatization .... أفقنة

T

Temporality .... سلطة زمنية

Text .... نص

Trait .... سمة

Transverbal .... عبر لفظي

U

Ulterior .... لاحق

Undecidability .... لا حسمية

Uniform .... متسق

Unreadability .... لا قراءاتية

Unreliability .... لا موثوقية

V

Verbal .... لفظي

Virtual .... فعلي

Visual .... مرئي

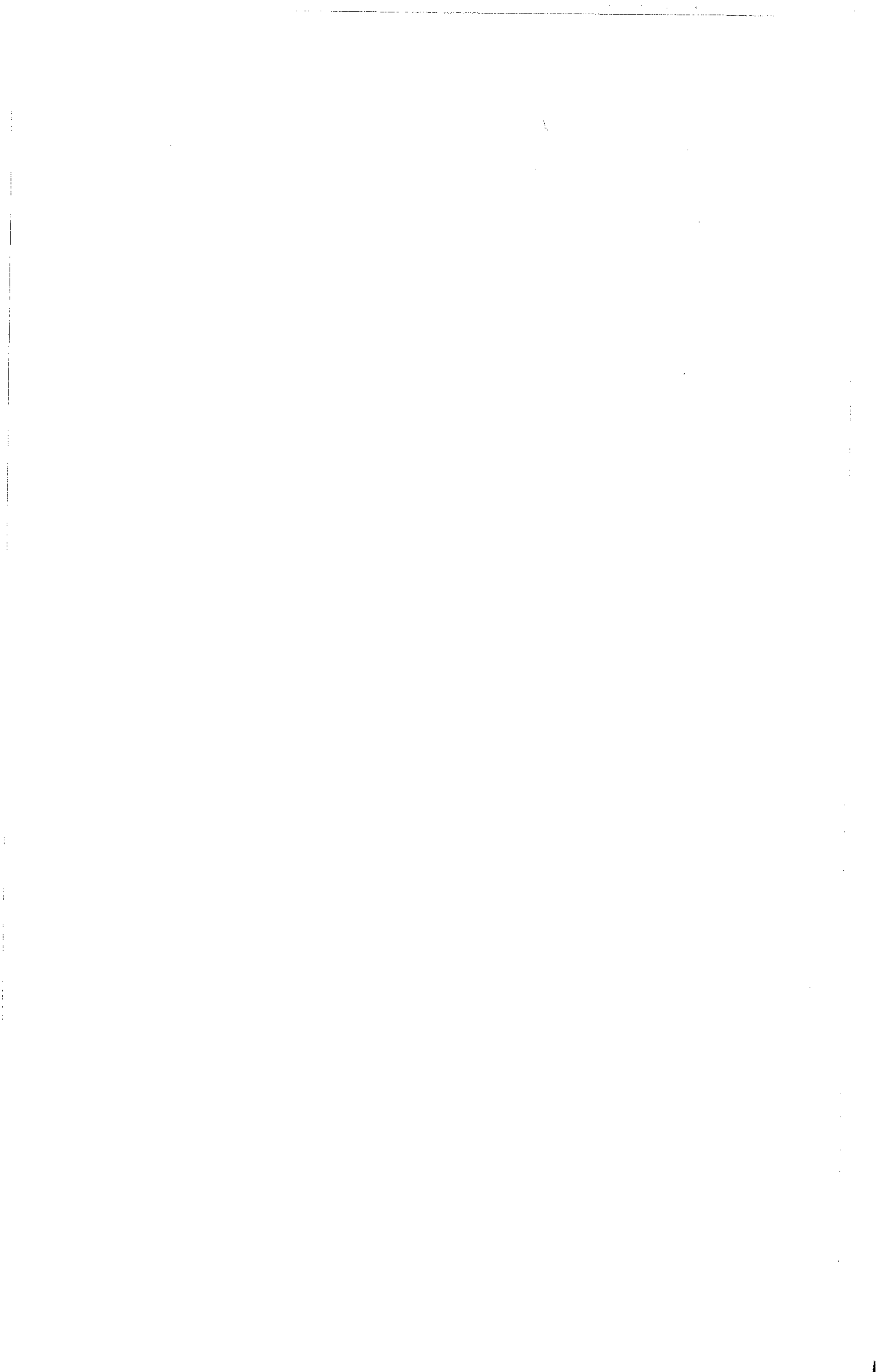
W

Wit .... فطانة

Work .... أثر/عمل

الفهـرس


مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء



لئن كانت الشعرية البنيوية لاتقدم تحليلا للنص القصصي ـ وهو مأخذ على جيرار جنيت ـ إلا أنها تفتح آفاقا للتحليل بعد أن يصير القارئ قادرا على فك مغاليق النص وكيفية اشتغاله. من هنا يسهم شكل النص كما هو مكتوب في إعطاء أبعاده ودلالته. وكما تقول يمنى العيد «إن القراءة النقدية المستندة إلى معرفة بهيكلية النص هي إذن قراءة تبغي إعانة القارئ على ممارسة لذة القراءة من موقع المعرفة بفنية الكتابة، أي بأسرار لعبها».

المترجم

35 درهم